RUDOLF OLDENBOURG

P. P. RUBENS

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05119 957 5

STORAGE ITEM
LIBRARY PROCESS
INC
Lp5-C08C
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

PETER PAUL RUBENS

PETER PAUL RUBENS

SAMMLUNG DER VON

RUDOLF OLDENBOURG

VERÖFFENTLICHTEN ODER ZUR VERÖFFENTLICHUNG VORBEREITETEN
ABHANDLUNGEN ÜBER DEN MEISTER

HERAUSGEGEBEN VON

WILHELM VON BODE

MIT 131 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN UND BERLIN 1922
DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1922 BY R. OLDENBOURG, MÜNCHEN

Inhalt

Seite

Einführung VII
Vorwort 1
Rubens, Entwicklungsgang des Künstlers und Charakter seiner Kunst 4
Rubens in Italien 32
Die Nachwirkung Italiens auf Rubens und die Gründung seiner Werkstatt . . . 58
Rubens unter dem Zeichen des römischen Naturalismus 63
Die Rückbewegung zum Klassizismus 80
Der Stilwandel von 1612 und die Werkstattgründung in ihrer Beziehung zu Rubens' Persönlichkeit 112
Zur „Judith" von Rubens 132
Beiträge zu Rubens als Bildnismaler 136
Venus und Adonis 148
Über Repliken von Rubens'schen Gemälden 153
Jan Boeckhorst und Rubens 169
Die Niederländischen Imperatorenbilder im Königlichen Schlosse zu Berlin . . . 182
Zeichnungen aus der Rubenswerkstatt im Kopenhagener Kupferstichkabinett . . . 192
Die Plastik im Umkreis von Rubens 194
Personen- und Sachverzeichnis 213
Städteverzeichnis 216
Verzeichnis der Abbildungen 218
Literaturverzeichnis 220

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/peterpaulrubens00olde

Einführung

Dem Wunsche aller Freunde und Studiengenossen unseres verewigten Rudolf Oldenbourg hat der Vater in kürzester Zeit und würdigster Weise entsprochen: die in den verschiedenen Zeitschriften und in seiner „Flämischen Malerei" veröffentlichten Studien über P. P. Rubens können in einem aufs reichste und musterhaft ausgestatteten Sammelbande jetzt, kaum ein Jahr nach dem beklagenswerten Tode des jungen Freundes, bereits zur Ausgabe gelangen, dank der sorgfältigen Zusammenstellung und liebevollen Durcharbeitung, welche die Witwe sich zur teuren Pflicht gemacht hatte. Der Band ist kein abschließendes Werk über den großen flämischen Maler, wie es sich Oldenbourg als Lebensaufgabe gesteckt hatte; er selbst würde eine solche Sammlung seiner älteren Aufsätze nie veröffentlicht haben, waren sie ihm doch nur Vorarbeiten, über die er zur Hauptarbeit strebte. Uns sind sie aber sehr viel mehr; sie sind der Grund, auf dem die Forschung über Rubens weiterbauen muß, es sind die Bausteine, mit deren Hilfe in späterer Zeit vielleicht ein ähnlich vielseitig begabter und vorgebildeter, zäher und gewissenhafter Forscher zu einem abschließenden Werke über den Meister kommen kann.

Erst in dieser Zusammenstellung der verschiedenartigen Aufsätze, deren Abdruck sämtliche Verleger unter Benutzung des vollen Abbildungsmaterials in entgegenkommendster Weise gestattet haben, zeigt sich, wie Vieles, wie Außerordentliches Oldenbourg für die Kenntnis von Rubens darin geleistet hat, — er, der Jüngling, der kaum das vierunddreißigste Jahr hat vollenden dürfen. Nicht nur in der Kritik der Werke des Meisters, in der Auffindung verschollener und verkannter Gemälde, in der Darstellung seines Werdeganges, seines Zusammenhanges mit der älteren Kunst, seiner Gestaltung der ganzen Kunst um ihn: aus diesen Studien lernen wir zugleich, wie man Kunstwerke sehen, was man aus ihnen lernen soll, wie sich das gesamte Bild eines Künstlers daraus erkennen und darstellen läßt.

Was Oldenbourg der Wissenschaft war, wie sie durch ihn gefördert ist, dafür sprechen die hier zusammengestellten Aufsätze über Rubens: was er uns als Mensch war, das will ich hier nicht selbst aussprechen, da ich als sein naher Verwandter, als Lehrer und nächster Freund als befangen gelten könnte. Mögen dafür die Worte Platz finden, die ihm sein Vorgesetzter an den Bayerischen Staatsmuseen, Generaldirektor Dörnhöffer, am Grabe nachgerufen hat: „So kurz die Zeitspanne war, die ihm das Schicksal zur Betätigung seiner reichen Kräfte gegönnt hat, so reichte sie doch hin, um ihm einen Platz in der vordersten Reihe unserer Fachgenossen zu erobern und für immer zu sichern. Denn er war mit einer Fülle von Begabungen begnadet, wie sie sich nur ganz selten in einer Persönlichkeit vereinigt finden: er besaß ein tiefes Ver-

ständnis und unmittelbares Wissen um das Wesen der Kunst, er besaß den leidenschaftlichen Trieb, das, was er fühlte und sah, sich auch begrifflich, in klaren Gedanken zum Bewußtsein zu bringen und den geistigen Zusammenhängen der einzelnen Erscheinungen nachzuspüren — er besaß endlich auch eine glänzende Gabe, das Empfundene und Gedachte wirkungsvoll und anschaulich in einer schmiegsamen, immer durchsichtigen, oft auch ungemein reizvollen und anmutigen Sprache zu gestalten. So war es ihm beschieden, schon in seinen jungen Jahren unbestritten den Lorbeer einer dreifachen Meisterschaft als Kenner, als Forscher und als darstellender Schriftsteller zu erringen. Uns aber, seinen Freunden und Kollegen, war es ein einzigartiges Erlebnis, die geradezu stürmische Entfaltung dieses Talentes zu beobachten. Und wie es hinreißend war, seinen stolzen Aufstieg zu verfolgen, ebenso ergreifend und rührend war es auch, Zeuge des Kampfes zu sein, den er mit der ihn seit seinen Jugendjahren umlauernden Krankheit — tapfer und bis zuletzt mit vollkommener innerer Freiheit — durchfocht. Dieses ihm auferlegte Ringen, das seinen von Natur starken Willen zur heldenhaften Gegenwehr aufstachelte, führte ihn aber schließlich auch zu einer immer stärker fühlbar werdenden Vergeistigung und Verinnerlichung seines ganzen Wesens, zu einer frühen Läuterung und Reife, die seinen Freunden, namentlich bei seinem letzten Besuche in München im Vorfrühling dieses Jahres so ergreifend zum Bewußtsein kam. Und dieses Bild des Frühvollendeten, das Bild seiner reinen, starken und über die Maßen liebenswerten Persönlichkeit, das Bild seines hochfliegenden, reichen Geistes wollen wir, die Weggenossen seiner glücklichsten Jahre, unser Leben lang als kostbare Erinnerung in Treue bewahren, und so wird uns Rudolf Oldenbourg niemals gestorben sein.“

Berlin, im April 1922. BODE.

Vorwort*)

Alles Wissen um die Kunst, historischer oder ästhetischer Art, das nicht in den tiefsten, unbewußten Grund des Menschen dringt und hier einen lebendigen Widerhall findet, bleibt letzten Endes eitel und belanglos. Das rätselhafte Wort, daß nur dem gegeben wird, der schon hat, wird in der Erziehung zur Kunst unerbittliches Ereignis, so verständnislos auch unsere Zeit der Gleichmacherei und der Akademien für jedermann daran vorübergeht.

Nur sehr bedingt sind die Möglichkeiten der künstlerischen Aufklärung, bedingt vor allem, weil sie mehr der Selbsterziehung anheim gegeben sind, als durch Belehrung im gewöhnlichen Sinn übermittelt werden können. Im wesentlichen wirken sie nach zwei Richtungen: Indem der Stoff reichhaltig gesammelt und in sinngemäßen Verbindungen vorgetragen wird, bildet und schärft sich das Urteil über die unter den jeweiligen Voraussetzungen gezeitigten Werte. Schon hier muß der Lernende die natürliche Fähigkeit lebhafter Anschauung, wenigstens in einem gewissen Maße, mitbringen. Dann aber, nach forschender Umschau über die Masse der vorliegenden Kunstproduktionen, beginnt das Urteil eigentlich erst in Kraft zu treten, indem es den Ansturm der Eindrücke sichtet, sie auf den gemeinsamen Nenner der aufnehmenden Persönlichkeit bringt und entscheidet, was nur durch den Intellekt begriffen worden war, was die äußerlicheren, wandelbaren Organe des Geschmacks angenommen hatten und was endlich im tieferen Wesen des einzelnen in prästabilierter Harmonie anklingt.

Dank der historisch orientierten Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts und insbesondere der in den letzten 50 Jahren glänzend erblühten Kunstwissenschaft hat mit der Erweiterung unserer Kenntnisse die Beweglichkeit der Einstellung sich zu einem früher nie gekannten Umfang ausgeweitet und alle Gebiete der Kunst zugleich dem ästhetischen Genuß zugänglich gemacht. Ein Allbewundern und Allverstehen ist erreicht worden, das sich über alle Grenzen des Ortes und der Zeit mühelos hinwegsetzt und dem das erste Stammeln einer jungen Kultur nicht weniger zugänglich ist als die letzte Überfeinerung ihres Verfalls. Indem ihr die Möglichkeit, ja Notwendigkeit jedes ästhetischen Grundsatzes immer gegenwärtig ist, sucht diese relative Art der Kunsterkenntnis mehr in sich selber, als in ihrem Gegenstand Befriedigung und wenn sie auch ohne eine gewisse angeborene Beziehung zur Kunst nicht denkbar ist, so mangelt ihr doch naturgemäß

*) Vorwort (1920) zu einem von Rudolf Oldenbourg geplanten größeren Rubenswerke, an dessen Ausführung der Tod den Verfasser verhinderte.

der geschlossene Horizont der Persönlichkeit, das Schwergewicht, welches unwiderstehlich zu einer entscheidenden Wertung drängt und dem Urteil überhaupt erst den Stempel des Individuellen verleiht. Als Propädeutik zwar nicht unentbehrlich, aber von hohem Wert, dringt sie nie eigentlich zu den Quellen des künstlerischen Schaffens und führt auch nie zu seinen letzten Zielen hin. Denn was vom Herzen, aus dem unerforschlichen Innern kam — und nur unter dieser Voraussetzung ist ein Kunstwerk als solches anzuerkennen — will auch vom Herzen vernommen werden.

So bleibt die historisierend-extensive Kunsterkenntnis, die auf dem Feld und mit den Mitteln des Intellektes zu Werke geht, nur ein Durchgangsstadium, allenfalls auch das belebende Korrelat einer tieferen, absoluten Überzeugung, die der ästhetisch veranlagte Mensch in sich trägt und die zu läutern und zu befestigen der wesentliche Zweck seiner Erziehung sein sollte. Wie die unendlich mannigfaltigen Erzeugnisse der Kunst nicht willkürlich hervorgebracht, sondern aus der strengen Nötigung ebenso vieler verschiedener Sinnesarten entsprungen sind, so steht es auch unserer Aufnahmefähigkeit nicht frei, sich jedes beliebigen Kunstwerkes im letzten Sinne zu bemächtigen. Liegt doch zwischen seiner Würdigung — sei sie noch so klug — und der eigentlichen Realisierung, d. h. seinem Wiedererleben, ein Abstand, den gerade das kunstgeschichtlich geschulte Auge allzu leicht unterschätzt. In diesem Augenblick nämlich, und nicht in mystischen Schwärmereien, tritt die enge Beziehung zwischen Kunst und Religion zutage, sofern Religion im ursprünglichsten Sinne einer Bindung, eines Nicht-anders-könnens, trotz aller Einwürfe des Intellektes verstanden wird.

Die analytische Gesinnung, mit der die geschichtliche Erkenntnis das Kunsturteil unserer Zeit durchdringt, hat das Recht dieser tieferen Synthese bedrohlich geschmälert und pflegt in ihrer Sucht nach universalem Umfang die besondere Vorliebe des einzelnen etwas verächtlich als Geschmacks- oder Meinungssache zurückzuweisen. Der Laie gelangt heute auch wirklich nur selten über eine vage Vorliebe hinaus, da sein Urteil, anstatt unbeirrt von innen seine Norm zu empfangen, durch die Flut von Belehrungen und Materialien, mit der Zeitungen und Kunstpropaganda ihn täglich überschwemmen, verschüttet oder bis zur Selbstentfremdung bedrängt und verunklärt wird. Und doch ist der Fluch, der auf all unserem künstlerischen Beginnen lastet, nichts anderes als die Vielspältigkeit und Wurzellosigkeit der Anschauung, der Mangel an fester innerer Nötigung, aus der in weiteren örtlichen und zeitlichen Zusammenhängen die produktive Geschlossenheit einer ästhetischen Überzeugung, einer Stilkraft wieder hervorwachsen könnte. Von der Historie besessen, haben wir den Mut der Entscheidung, die uns wie Ungerechtigkeit anmutet, nicht mehr aufzubringen; nur bei Künstlern trifft man ihn allenfalls noch an, wo er sich als Notwehr gegen die Zersetzung intellektueller Einflüsterungen erhalten hat und in den Ausfällen der Extremen gegen die alte Kunst eine wahnwitzige, aber begreifliche Steigerung erreicht.

Neidvoll blicken wir auf den sicheren Einklang des ästhetischen Urteils, dessen frühere, selbst wenig produktive Kunstepochen sich zu erfreuen hatten. Leidenschaftlich sind unsere Pädagogen bemüht, ihn wiederherzustellen. Doch fruchtlos bleiben alle Einsichten und Maßnahmen, solange nicht jeder einzelne sich vom Fluch der Historie, den Nietzsche so gewaltig bloßgestellt hat, reinwäscht und durch Ablehnung dessen, was ihm nicht innerlichst entspricht, in sich selber die Elemente des Einklangs aufrichtet, von dem er die Gesamtheit durchdrungen und umschlossen sehen möchte.

In solcher Art das Verhältnis des einzelnen zur Kunst zu verinnerlichen und zu klären, bildet den eigentlichen Wert der kunstgeschichtlichen Belehrung. Sie soll uns der eigenen Freiheit bewußt machen, indem sie zur Stellungnahme herausfordert, und — wenn auch durch Widerspruch — auf unser eigentliches Urteil zurückweist.

Der Gegenstand unserer Darstellung bietet sich uns also vornehmlich unter dem Gesichtspunkt: Was bedeutet Rubens dem Menschen unserer Zeit, was kann er ihm bedeuten? Treten wir ihm gegenüber wie einem abgelaufenen Ereignis der Vergangenheit, das mit seiner unmittelbar pragmatischen Auswirkung erlosch, oder besteht, trotz der gewaltigen Entwicklungswellen, die uns von ihm trennen, eine lebendige Beziehung von ihm zu uns, von seinem Überfluß zu unserem Bedürfnis? Spricht er uns nur antiquarisch-ästhetisch an, gleichsam als Artist, oder hat er darüber hinaus als Mensch zum Menschen jedem von uns noch etwas zu bieten? Kann die Ethik unserer künstlerischen Anschauung, die sich in genialisch-ungenialen Blähungen oder in tändelnder Schöngeisterei verzettelt, an Rubens eine Norm, einen orientierenden Anklang finden, oder hat sich seine führende Kraft innerhalb seiner Epoche erschöpft?

Rubens, Entwicklungsgang des Künstlers und Charakter seiner Kunst*)

Die Tatsache, daß die flämische Kunst des 17. Jahrhunderts, mit Rubens an der Spitze, als monarchisch konstituiert der republikanischen, partikularistischen des nördlichen Schwesterlandes gegenübersteht, ist schon längst erkannt und mit Recht auf die fast gegensätzliche politische und kirchliche Verfassung der beiden Länder zurückgeführt worden. Bei dieser Auffassung muß aber dem Begriff des Alleinherrschenden eine viel stärkere Tragweite zugemessen werden, als er sie im gesellschaftlichen Leben je besitzen kann. Rubens bestimmt das Schicksal der flämischen Malerei, mit ihm steht und fällt ihr Glanz, ja ihre Individualität schlechthin. Er tritt zunächst das Erbe des Romanismus an, d. h. er übernimmt die Verpflichtung gegen alle die Bemühungen, durch die seine Vorgänger in fast hundertjähriger Arbeit die Kunst des Südens in ihre Heimat zu verpflanzen gesucht und damit den Geschmack nach klassischen Normen orientiert hatten. Indem er sich zunächst ohne jede Neuerungslust in dieser Kunst aus zweiter Hand zur führenden Kraft aufschwingt, gewinnt er eine Autorität, die ihm das unbedingte Vertrauen seines Volkes sichert, auch als er als Dreißigjähriger seinen eigenen Weg einzuschlagen beginnt. Die unabhängige Entwicklung der einzelnen Bildgattungen, die wir als Symptom für die neue Zeit gerade in den südlichen Niederlanden hatten feststellen können und die im Laufe des 17. Jahrhunderts in Holland zu so wunderbar mannigfaltigen Erscheinungen führte, wird durch seine erstaunliche Vielseitigkeit wieder zu einem universalen Weltbild zusammengefaßt und lebt, dank dem unwiderstehlichen Einfluß seiner Person, auch bei den Spezialisten, bei Tier- und Landschaftsmalern, nur als ein Teil seiner Anschauung weiter.

Die sinnreiche Methodik seiner Arbeitsweise erlaubt ihm, seine Leistungsfähigkeit durch Zuziehung helfender Kräfte beliebig zu erweitern, und als er vollends durch eine von ihm selbst geschaffene und in genialer Weise ausgenützte Stecherschule in der breiten Masse des Publikums sowie in den fernsten Ländern Fuß zu fassen begann, waren seiner Machtstellung keine Grenzen mehr gezogen, um so weniger, als er diese Tyrannis nicht bloß durch die Gewalt seiner künstlerischen Fähigkeiten, sondern mit liebenswerter Menschlichkeit und tiefer Geistesbildung ausübte. Einen Blick in das Geheimnis dieser unerhörten Macht gewährt uns das reiche Brief- und Urkundenmaterial, das von einem einzig-

*) Aus Rudolf Oldenbourg, Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts. (Handbuch der Kgl. Museen in Berlin.) Verlag von Georg Reimer, Berlin.

Abb. 1. Maria von Engeln verehrt. Rom, Chiesa Nuova.

artig glücklichen Ineinanderwirken künstlerischer Begabung und menschlicher Überlegenheit in allen Lebenslagen Zeugnis gibt.

In der Tat hält Rubens, noch kaum von seinen Wanderjahren im Süden zurückgekehrt (1608), das Schicksal der flämischen Malerei in seiner Hand. Schon zwei Jahre später war sein Atelier mit Schülern überfüllt, und von jetzt an dringt durch seine Werke selbst oder mit dem Ausschwärmen seiner Schüler sein Einfluß durch alle Schichten des künstlerischen Schaffens in Belgien, so daß selbst bedeutende Talente wie van Dyck, Jordaens und Snyders ihre Selbständigkeit nur noch bedingt zu wahren vermögen und nur in Rücksicht auf ihr Verhältnis zu ihm im gesamten Zusammenhang der flämischen Kunstgeschichte richtig eingeschätzt werden können.

Rubens war als Sohn des in Verbannung lebenden Antwerpener Schöffen Jan Rubens in Siegen in Westfalen geboren. Die Erziehung durch eine hochherzige, selbstverleugnende Mutter, die nach dem Tod des Gatten mit ihren beiden Söhnen nach Antwerpen zurückkehrte, war für ihn bedeutungsvoller als seine ersten Lehrer Tobias Verhaecht und Adam van Noort. Sogar Otto van Veen, damals der erste Vertreter des Romanismus in Antwerpen, hat nur im allgemeinsten Sinn auf den jungen Künstler wirken können, insofern er ihm die Leitsätze jenes kühlen Akademismus, den das 16. Jahrhundert ausgebildet hatte, in reinster Form übermittelte. Wir kennen zwar nur eine Arbeit von Rubens aus jener Zeit, die kleine auf Kupfer gemalte Halbfigur des sog. Mechanikers (Abb. 78, bezeichnet und datiert 1597; z. Z. im Kunsthandel in Berlin); sie ist mehr eine Miniatur und gibt keinen genügenden Anhalt, daraus weitere Schlüsse zu ziehen, doch lassen seine in Italien (1600—1608) entstandenen Werke keinen Zweifel über die Treue seiner romanistisch eklektischen Gesinnung. Überraschend schwerfällig und wenig eigenartig tritt uns der Fünfundzwanzigjährige in drei größeren Kompositionen entgegen, die 1602 für die Kirche S. Croce in Rom entstanden. Augenscheinlich lag damals die Gestaltung einzelner typischer Figuren, wie er sie in den 1603 gemalten Aposteln im Prado aufzustellen hatte, mehr im Bereich seiner Fähigkeit; außerdem tritt gleichzeitig in dem prächtigen Reiterbildnis des Herzogs von Lerma eine ungewöhnlich großzügige und selbständige Begabung für das Bildnis zutage. In den Stifterbildern eines Altarblattes in Mantua von 1605 und in verschiedenen, vorzugsweise für genuesische Familien gemalten Bildnissen entwickelt sie sich in überraschend neuartigen Äußerungen fort bis zu dem köstlichen, bald nach der Heimkehr entstandenen Selbstbildnis mit der jungen Gemahlin in München (Abb. 51), das seine künstlerische Ausdrucksweise im klarsten Einklang mit dem warmen, von aller Gefallsucht oder Gefühlseligkeit freien Empfinden zeigt. Die figürlichen Kompositionen der Jahre 1605—1608: die Taufe und die Verklärung Christi in Antwerpen und Nancy, die Beweinung der Galerie Borghese und die Beschneidung in Genua sind dagegen sehr viel befangener und abhängiger, in der Farbe von den Venezianern, in der Anordnung von Raffael, Michelangelo und vorübergehend auch von Correggio. Rubens schreitet damit den ganzen widerspruchsvollen Interessenkreis, in dem seine Vorgänger gelebt hatten, noch einmal persönlich aus, gewinnt aber erst bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom (1606—1608) eine feste, eigene Richtung durch die Berührung mit Caravaggio, der sich der niederländischen Kunst ja so vielfach als Wesensverwandter erwiesen hat. Rubens war der erste und bei weitem der größte Niederländer, den sein Einfluß unmittelbar traf, und dementsprechend handelt es sich bei ihm auch nicht um spezielle Abhängigkeiten, wie wir sie bei anderen Antwerpener oder Ut-

Abb. 2. Der hl. Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

rechter Malern beobachten können, sondern um eine tiefer greifende, allgemeine Aufforderung, die abgebrauchten Formen des Cinquecento von sich zu werfen und sich dem starken, lebensfrohen Sinn für die Natur und ihre wechselvollen Erscheinungen zu überlassen, der ihm zwar angeboren, aber durch seine akademische Erziehung geflissentlich zurückgedrängt war. Nur durch den befreienden Impuls, den er von Caravaggios selbständiger Offenheit empfing, läßt sich der plötzliche Umschlag erklären, in dem auf die stilistisch stark gebundenen, etwas hohlen Altartafeln der Chiesa Nuova in Rom (Abb. 1), die 1608 seine Tätigkeit im Süden abschlossen, fast unvermittelt die große Epiphanie des Prado (Abb. 27), die Susanne der Madrider Akademie, die „Große Judith" (nur noch in Galles Stich erhalten; Abb. 34) und 1610 die Kreuzaufrichtung in der Antwerpener Kathedrale (Abb. 29) folgen, alles Werke, in denen eine ganz unmittelbare, fast rohe Beobachtungsfreude hervorsprudelt und sich immer grundsätzlicher über jede bisher geltende Rücksicht auf Form und Haltung kühn hinwegsetzt. Hier läßt Rubens zum erstenmal seiner elementaren Schaffenskraft die Zügel schießen, zugleich aber genießt er schon jetzt die Früchte seiner tiefen literarischen und archäologischen Bildung, die ihm ein Verständnis für antiken Geist und ideale Gestaltung erschlossen hatte, wie es vor ihm kein Künstler nördlich der Alpen besaß. Wie erbärmlich klein erscheinen doch die mythologischen Szenen eines Vos, Goltzius oder Spranger neben dem freien Adel in der Gruppe von Venus und Adonis in Düsseldorf (Abb. 85) oder in der gewaltigen Juno des Kölner Museums! (Abb. 35.)

Eine Steigerung an schöpferischer Eindringlichkeit schien kaum noch möglich, daher wendet Rubens sein Interesse auf neue Gesichtspunkte. War bisher bei der Art seines Produzierens alles, auch die Ausführung, von ihm persönlich und der Inspiration seiner Hand abhängig, so beginnt er seit 1612 eine künstlerische Sprache von allgemeinerer, gesetzmäßiger Ausdrucksweise zu suchen, die ihn instand setzen sollte, seine Stimme durch einen Chor geschulter Mitarbeiter beliebig zu verstärken. Wie weit er sich dieses Ziel frei und mit vorgefaßter Überlegung aufstellte und wie weit ihn die rasch zunehmende Überlastung mit Arbeit dazu zwang, wird kaum mehr zu entscheiden sein. Sicher ist nur, daß er die äußere Nötigung zu erhöhter Produktion als ein künstlerisches, nicht bloß als praktisches Problem auffaßte und gleich nach Vollendung der Kreuzaufrichtung zur Ruhe, Mäßigung, ja schließlich zur akademischen Kälte vorübergehend einlenkt und damit wieder in engere Fühlung zu der alten Kunst seines Landes zurückkehrt.

In einem besonders glücklichen Moment dieser plötzlich einsetzenden Reaktion, zwischen Leidenschaft und Überlegung, entstand 1611—1612 die Kreuzabnahme in der Antwerpener Kathedrale (Abb. 45). (Die Flügel erst 1614 vollendet.) Der tiefe Gehalt dieses Werkes, der feierliche, stumme Schmerz findet in dem klaren, auf die Dominante des herabgleitenden Leichnams eingestellten Linienspiel den edelsten formalen Ausdruck, hinter dem die Wirkung des wilden Kraftaufwandes in der Kreuzaufrichtung weit zurücksteht. Die zähe Bemühung um eine verfeinerte Durchbildung der einzelnen Linie sowohl als der ganzen Komposition führt zunächst zwischen 1612 und 1614 zu einer Reihe von indifferenten, ja frostigen Werken. Noch in die Zeit um 1611 gehören der recht schematische Seneca (im Stich von A. Volt, Abb. 41) und der Tugendheld (Abb. 89), beide in München. Im Jahre 1612 folgt das Moretus-Epitaph in der Antwerpener Kathedrale, die Verkündigung in Wien, ferner Jupiter und Kallisto (Abb. 52) (1613) sowie das Bild der Vier Götter in Kassel und eine große Anzahl von Halbfigurenbildern, wie

Abb. 3. Nilpferdjagd. Augsburg, Galerie.

der Zinsgroschen der Sammlung Koppel in Berlin (Abb. 65), die Ehebrecherin in Brüssel u. a. m. Bei dem akademisch überlegten Vortrag dieser Werke vollzieht Rubens die Ausprägung seiner persönlichen, willkürlichen Eigenheiten zu gesetzmäßiger Konsequenz, und mit dieser stilistischen Festigung reift gerade in den produktiv nur wenig erfreulichen, aber entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutsamen Jahren 1611—1614 seine von jetzt an feststehende Typik der Form sowohl als der Farbe heran, jene allgemeine, immer treffende Ausdrucksweise, die zwar ihm persönlich gehört, in ihrer folgerechten Anwendbarkeit aber die Teilnahme anderer Individuen an seinen Arbeiten möglich machte. Wie Rubens das Bild des menschlichen Körpers rein nach seinem Formen- und Linienempfinden allmählich stilisiert, zeigt der prachtvolle Sebastian im Berliner Museum (um 1613; Abb. 2). Die unverhältnismäßig schweren Extremitäten und der kurze Hals mit dem gedrängt aufsitzenden Kopf ziehen alle Ausladungen des Körpers zu schweren Massen zusammen, die durch das energisch gewellte Gegenspiel der Umrisse rhythmisch gegliedert werden. In dem stürmischen Puls dieser gewundenen Linien schwingt neben einer fast leidenschaftlichen, übertreibenden Naturbeobachtung der starke stili-

stische Einschlag mit, das Nachklingen jener alten Manieristenschule, mit dem Rubens nun auch die Vegetation, ja sogar die Farbe durchdringt. Denn auch sie hat, namentlich im Inkarnat, das einerseits durch bläuliche Brechungen zu warmen Schatten abfällt, anderseits mit kalten Lichtern gehöht wird, eine feste, systematische Abwandlung des Tones gefunden.

Die Früchte dieser akademischen Bemühungen treffen wir unmittelbar in einer Anzahl sehr kunstreicher Kompositionen der Jahre 1615—1616, wie in der prächtig gebauten, etwas kühlen Gruppe von Neptun und Amphitrite in Berlin und ihrem Gegenstück, den vier Weltströmen in Wien, dem Jesusknaben mit seinen Gespielen ebenda (Abb. 67) und dem Früchtekranz in München: alle ganz beherrscht von der festgefügten Symmetrie klassischer Kompositionen. Zugleich folgen, etwas freier in der Anordnung, die Töchter des Kekrops der Liechtenstein-Galerie, der Ixion im Louvre und die unvergleichliche Szene aus Boccaccios Novelle von Cimon und Efigenia in Wien, die beiden Madonnen im Pitti-Palast (Abb. 71, 90), sowie die der „Madonna unter der Eiche" von Raffael nachgebildete „Madonna mit dem Nähkorb" in Sanssouci (Abb. 74). Erst durch diese Verpuppung in die scheinbar starren, kühlen Formen des romanistischen Klassizismus gewinnt Rubens die objektive Breite der künstlerischen Mittel, die eine Voraussetzung für die großzügige Arbeitsteilung seines Ateliers war. Zugleich aber rückt er selbst in einen Abstand vom Stofflichen, der ihn hinfort auch bei den Entladungen wütendster Leidenschaft dem Impuls des Gefühles nicht weiter folgen läßt, als es die freie, schöpferische Überlegung gestattet. Im Bewußtsein dieser neu erreichten Sicherheit entfaltet er nach 1615 plötzlich wieder in bunter Pracht und weiterem Umfang als vorher die ganze Fülle seines Innern. Schon in der köstlichen „Flucht nach Ägypten" von 1614 in Kassel glauben wir einem ganz anderen, jetzt rein barocken Künstler gegenüberzustehen als in der Susanna aus dem nämlichen Jahre in Stockholm. Die Figuren sind nicht mehr für sich umrissen, sondern durch Farbe, Licht und Bewegung in die Landschaft getaucht. Mit der nämlichen Tendenz setzen bald darauf in den Jagdbildern und den Darstellungen der letzten Dinge die stärksten dramatischen Akzente wieder ein und führen zu einigen der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters. In Schilderungen der höchsten Affekte, verzweifelter Kampfszenen, gräßlicher Höllenqualen strömt Rubens zwischen 1615 und 1620 einen geradezu titanischen Schaffensdrang aus. Die Wolfsjagd im Metropolitan-Museum zu New-York dürfte ihrer sichtlichen Befangenheit nach zu den ersten Versuchen auf diesem Gebiet gehören. Bald folgt von wilder Erregung durchwühlt die Nilpferdjagd in Augsburg (Abb. 3) mit ihrer weitausladenden Tiefenentfaltung, kurz darauf die Wildschweinjagden in Marseille und Dresden, die Jagd auf Löwen und Tiger u. a. nur aus Stichen bekannte und endlich um 1618 die etwas überschätzte, wahrscheinlich von van Dyck ausgeführte Löwenjagd der Münchener Pinakothek. Wie es sich hier mehr um Kämpfe mit den Ungeheuern der Wildnis, als um frohe Jagderlebnisse handelt, so finden wir auch in den gleichzeitigen Schlachtbildern: der Niederlage Sanheribs (München), dem Heldentod des Decius von 1617 (Liechtenstein-Galerie), der ihrem Charakter nach hier einzureihenden Bekehrung Pauli in Berlin (1617—1618, Abb. 4) und der Perle dieser ganzen Serie, der Amazonenschlacht in München, eine ungestüme Freude im Aufsuchen und Lösen der schwierigsten figuralen Verflechtungen, wobei stets ein strenges Formgefühl dem stürmischen Geist der Erfindung das Gleichgewicht hält. In dem Jüngsten Gericht (1616, Abb. 102) und dem „großen Höllensturz", dem unmittelbar eine kleinere Redaktion folgte, knüpft Rubens an das letzte

Abb. 4. Pauli Bekehrung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

große Werk der römisch-klassischen Malerei, das Kolossalgemälde Michelangelos in der Sixtina, unmittelbar an und entfaltet mit einer einzig dastehenden Beherrschung des menschlichen Körpers die kühnsten Bilder seiner Phantasie in festen, greifbaren Formen. Auch in Gruppen von wenigen Figuren löst er scheinbar spielend die schwierigsten Probleme der Bewegung und gegenseitigen Verschlingung, wie in dem Raub der Orethyia in der Wiener Akademie oder dem Raub der Töchter des Leukippus in München.

Mit diesen Werken war ein nicht mehr zu überbietender Höhepunkt an Intensität der künstlerischen Mitteilung erreicht, und es ist bezeichnend für den immer harmonischen Verlauf von Rubens' Schaffen, wie sich jetzt, scheinbar ganz von selbst, seine Wirkung mehr in die Breite auszudehnen beginnt. Zunächst hatte er in dem jungen van Dyck, der etwa seit 1616 in seiner Werkstatt arbeitete, einen Gehilfen gefunden, dessen erstaunlich schmiegsamem Talent er die Ausführung seiner Entwürfe weitgehend anvertrauen konnte. Eine vorzügliche Probe dieser Zusammenarbeit besitzt das Berliner Museum in der Auferweckung des Lazarus, die im wesentlichen von des Schülers Hand gemalt und vom Meister vielleicht nur in ein paar Stunden retuschiert, doch als unzweifelhafter Besitz

des letzteren zu gelten hat. Ebenso verhält es sich mit der Löwenjagd in München, dem „Coup de Lance" und dem „Christ à la paille" des Antwerpener Museums, der Madonna mit Heiligen in Kassel und einer Reihe ähnlicher Bilder, die als Werke von Rubens berühmt sind. Noch selbständiger hat van Dyck den Satyrzug seines Meisters (in München Abb. 98) in dem großen Berliner Bild (Abb. 97) wiederholt und sogar durch Hinzufügung der schönen Mädchenfigur rechts erweitert, ohne daß das Bild seinen typisch Rubens'schen Charakter eingebüßt hätte. Van Dyck war zwar bei weitem der begabteste unter Rubens' Gehilfen, es fehlte aber nicht an anderen zuverlässigen Hilfskräften, über die wir leider im einzelnen nur sehr dürftig unterrichtet sind.

War Rubens durch solche Helfer in die Lage gesetzt, seine Leistungsfähigkeit bedeutend zu erhöhen, so bot ihm eine Reihe von Aufträgen zu größeren Bilderzyklen, die etwa 1617 einsetzen und zehn Jahre lang seine Kräfte vorzugsweise in Anspruch nehmen, die Gelegenheit, von diesen nach seinem Sinn wirkenden Kräften im weitesten Umfang Gebrauch zu machen und damit den Ruf seiner Fruchtbarkeit ins Fabelhafte zu steigern. Im Frühjahr 1618 erwähnt er in einem Brief die Kartons zur Geschichte des Konsuls Decius Mus, die er im Auftrag genuesischer Edelleute als Vorlagen für Wandteppiche angefertigt habe. Die sicher beglaubigte Teilnahme van Dycks an diesen ganz bildmäßig ausgeführten Entwürfen, die heute die Liechtenstein-Galerie in Wien besitzt, erstreckt sich jedoch augenscheinlich nur auf die vier kleineren Stücke, während Rubens sich die Ausführung der prachtvollen Hauptbilder, der Schlacht und des Totenopfers, selbst vorbehielt. Im Mai 1620 kommt sodann ein Vertrag zustande, in dem sich Rubens verpflichtet, mit der Hilfe von van Dyck und anderen Schülern 39 Deckengemälde und drei kolossale Altarbilder für die eben vollendete Jesuitenkirche seiner Vaterstadt zu liefern. Der Brand dieses prächtigen Gotteshauses im Jahre 1718 hat nur die drei Altäre verschont, die heute dem Wiener Hofmuseum gehören; die mehrere hundert Quadratmeter umfassenden Dekorationen der Decke kennen wir bloß noch aus einem Teil der Originalskizzen und aus Stichen.

Im Jahre 1622 erfolgte der Auftrag der Königin-Mutter Maria von Medici ihren neuen Palast in Paris mit Malereien im größten Stil auszuschmücken, und zwar zunächst durch eine zyklische Darstellung bzw. Verherrlichung ihres eigenen Lebens, die Rubens bis zum Jahre 1625 in 21 großen Gemälden (Abb. 5) und drei Bildnissen vollendete. Die Bilder halten zwar mit der eigentümlichen allegorischen Verallgemeinerung der dargestellten historischen Momente an der seit dem Ende des 16. Jahrhunderts üblichen Auffassung geschichtlicher Ereignisse fest; an fruchtbarer Erfindung aber, an Grazie, Schwung und Pathos zeigen sie nicht nur den Meister im Zenit seiner schöpferischen Kraft, sondern gehören zu den gewaltigsten Taten, die die Geschichte der Malerei aufzuweisen hat. Die Dekoration einer entsprechenden Galerie in dem andern Schloßflügel mit dem Leben Heinrichs IV. blieb infolge der ständigen Reibungen zwischen der Königin und ihrem Sohn, die endlich zu Marias Verbannung führten, in den Anfängen stecken; erhalten haben sich nur die beiden unvollendeten Kolossalgemälde in den Uffizien und ein paar Skizzen, darunter die der Einnahme von Paris im Berliner Museum. — Seiner Beziehung zum französischen Hof verdankt Rubens ferner den Auftrag zu einer Serie von Teppichentwürfen für Ludwig XIII., die in zwölf Bildern die Geschichte des Kaisers Konstantin darstellte. Endlich entstanden für die Regentin der Niederlande, ebenfalls noch vor 1628, 15 Teppichentwürfe mit Allegorien auf den Triumph des Abendmahles (Skizzen im Prado) und für

Abb. 5. Die Geschichte der Maria von Medici. Paris, Louvre.
Der Friedensschluß.

einen unbekannten Besteller Teppichvorlagen zu einem Achilleszyklus, dessen Skizzen Lord Barymore besitzt.

Die ungeheuren Ansprüche, die derartige Abschlüsse an die praktische Umsicht sowohl als an die Schaffenskraft des Meisters stellten, und denen er immer zu aller Zufriedenheit zu genügen wußte, konnten nur durch einen streng geregelten Arbeitsprozeß bewältigt werden. Mit unfehlbarer Sicherheit wirft Rubens seine Bildgedanken ohne tastende Vorstudien, ja fast ohne Korrekturen, in Ölfarbe auf kleine Tafeln. Er verfährt auch hierbei durchaus methodisch, indem er den Kreidegrund mit grauer Farbe dünn überstreicht, hierauf die Zeichnung in braunen Pinselstrichen flüchtig angibt und nun das Ganze mit wenigen hellen Tönen (Mattrot, Hellblau, Gelb und Weiß) so geistvoll übertuscht, daß auch der in malerischen Dingen wenig bewanderte Besteller die Wirkung des geplanten Bildes voll überschauen konnte. In dieser Hinsicht sind die Skizzen für die Jesuitenkirche in Paris, Wien (Hofmuseum und Akademie), Gotha und Dulwich, für den Medicizyklus (in München) und für den Ursulaaltar in Brüssel, die Grablegung und die Eroberung von Tunis in Berlin bei ihrer farbigen Abkürzung von erstaunlich reicher Wirkung, während die vorausgehenden Entwürfe der Deciusfolge (in München und Berlin, Sammlung Huldschinsky) größer gehalten und umständlicher ausgeführt, das Einverständnis zwischen Lehrer und Schüler noch weniger entwickelt zeigen. Auch später wurden die Skizzen manchmal umständlicher und reicher an Farbe, wenn nämlich Rubens die Ausführung, wie bei den Deckenbildern für Whitehall, möglichst ganz seinen Schülern überlassen wollte. Im Gegensatz hierzu ist zu bemerken, daß für Bilder, deren Ausführung er sich persönlich vorbehielt, Skizzen überhaupt kaum nachzuweisen sind.

Das zweite Stadium der Bildentwicklung erlaubt bereits die Teilnahme von Gehilfen; es werden für die einzelnen Figuren, namentlich für die Köpfe, Studien in Kohle oder Ölfarbe angefertigt, um den ausübenden Organen die Übertragung in die meist kolossalen Dimensionen zu erleichtern. Solche Einzelstudien, die Rubens selbst auf Grund der schon fertig vorliegenden Bildentwürfe herstellte, besitzt vor allem die Albertina in Wien. Doch auch Schüler wurden zu dieser Arbeit herangezogen, und so kommt es, daß selbständige Studienköpfe von van Dyck in Rubens'schen Kompositionen Verwendung finden, wie etwa der schöne Apostelkopf des Berliner Museums (Nr. 798f) in dem Gastmahl beim Pharisäer Simon in der Petersburger Eremitage. Daß dieser Fall nicht vereinzelt dasteht, beweisen ähnliche Naturstudien von van Dyck in Brüssel, Paris, München u. a. O., die meist wiederholt in Gemälden seines Meisters nachweisbar sind.

Nach diesen vorbereitenden Arbeiten beginnt die endgültige Anlage des Gemäldes durch Gehilfen, die je nachdem auch die Ausführung besorgen. An den Altären der Jesuitenkirche dürfte Rubens kaum persönlich gearbeitet haben; auch die Teppichkartons für den Abendmahlszyklus im Louvre und beim Herzog von Westminster, bei denen es ja auf malerische Feinheiten nicht ankam, scheinen ganz von Schülerhand besorgt zu sein. Dagegen war die Teilnahme des Meisters an den Gemälden für Maria von Medici begreiflicherweise sehr bedeutend; in ihrem heutigen, vielfach restaurierten und geputzten Zustand haben sie zwar ihre originale Frische stark eingebüßt, doch wissen wir, daß Rubens zu ihrer Aufstellung eigens noch einmal nach Paris reiste, um ihnen an Ort und Stelle die letzte Vollendung persönlich zu verleihen. Den Zyklus Heinrichs IV. scheint er sogar ganz allein haben ausführen zu wollen, wenigstens muß die geistvolle, durch Restaurierung leider arg verdorbene Untermalung der beiden Stücke in den Uffizien ihm selbst zuerkannt werden.

Abb. 6. Die letzte Kommunion des hl. Franz von Assisi.
Antwerpen, Museum.

Wenn auch der größere Teil dieser Arbeiten von Schülern ausgeführt wurde, so blieb doch die beständige Aufsicht und tätige Mithilfe des Meisters unerläßlich. Es ist daher um so erstaunlicher, daß in das Jahrzehnt von 1618—1628 noch eine stattliche Anzahl profaner Gemälde und vor allem großer, meist ganz eigenhändig ausgeführter Kultbilder fällt. Die geschlossene, linienhaft umschriebene Abrundung des großen Bacchanals in München (um 1617, Abb. 98) lockert sich in dem Silen-Zug der Londoner Nationalgalerie zu weniger gebundenem Aufbau und führt um 1620 zu der prachtvollen „Befreiung der Andromeda" in Berlin, die schon fast die freie Bewegung der Medicibilder besitzt. Von einer Gruppe im früheren klassizistischen Sinn ist hier nicht mehr die Rede, sondern das verbindende Element liegt, ähnlich wie in der Flucht des Loth von 1625 im Louvre, im Schmelz der Farbe und ihren vermittelnden Tonwerten.

An kirchlichen Aufträgen beschäftigte den Künstler zunächst das große Triptychon mit der Anbetung der Könige für St. Jean in Mecheln (1617—1619); zugleich entstand mit weitgehender Teilnahme von Gehilfen der tiefleuchtende Altar der Fischergilde von Mecheln, dessen Mittelstück den wunderbaren Fischzug darstellt, und der große Flügelaltar mit der Geschichte des Stephanus in Valenciennes. 1619 folgt, ganz von des Meisters Hand, die Kommunion des hl. Franz im Museum von Antwerpen (Abb. 6), das ergreifendste unter allen seinen religiösen Bildern; im gleichen Jahr dürfte auch das weihevolle Ambrosiusbild im Wiener Hofmuseum entstanden sein. Den Übergang zu einer leichteren, schillernden Färbung, die mit dem Beginn der zwanziger Jahre einsetzt, läßt zuerst der Engelsturz in München erkennen, den Rubens laut ausdrücklicher Verpflichtung 1622 ganz eigenhändig für den Kurfürsten Wolfgang Wilhelm von der Pfalz ausführte. Noch leichter und blumiger im Kolorit ist die Bekehrung des hl. Bavo von 1623 in Gent, zwei Jahre später folgt das in der Auffassung zwar etwas äußerliche, aber in seiner Farbenpracht hinreißende Dreikönigsbild im Antwerpener Museum. Die Überlieferung, Rubens habe diese $4^1/_2$ m hohe Tafel in 6 Tagen gemalt, ist, wenn auch kaum glaublich, so doch recht bezeichnend für die unerhörte Leichtigkeit seines Schaffens. 1626 entstand der Hochaltar der Antwerpener Kathedrale, eine Himmelfahrt Mariä, in der bereits alle starken Lokalfarben nach dem zarten violetten Gesamtton hin gebrochen sind, und 1628 der Hochaltar der Augustinerkirche in Antwerpen, eine reich gegliederte Komposition, die die Madonna, umgeben von den vierzehn Nothelfern, darstellt. Welche Sorgfalt Rubens an dieses Werk wandte, erhellt aus dem Umstand, daß noch drei Skizzen dazu vorliegen, von denen die Frankfurter den Bildgedanken in einem früheren Stadium zeigt als die Berliner (Abb. 7). Die zahlreichen weiteren Altarbilder dieser Jahre, deren Ausführung Rubens teilweise oder ganz seinen Gehilfen überließ, vor allem verschiedene Varianten der Himmelfahrt Mariä und der Anbetung der Könige, können hier nicht einzeln erwähnt werden.

Das Jahr 1627 brachte der Schaffensfreude des Meisters eine jähe Stockung durch den Tod seiner Gemahlin, die 18 Jahre lang das arbeitsreiche Leben ihres Mannes in selbstverleugnender Treue verständnisvoll begleitet und erleichtert hat. Nur die tiefe Verstimmung und Entmutigung, die diesem Verlust folgte, wird Rubens veranlaßt haben, in politischen Geschäften, mit denen er sich auf Drängen der Statthalterin bisher schon gelegentlich, aber nur in beschränktem Umfang befaßt hatte, Ablenkung zu suchen, ja im Sommer 1628 sogar seinen Wirkungskreis ganz im Stich zu lassen, um in Madrid Verhandlungen wegen der Verständigung mit England einzuleiten. Man hat von jeher geltend gemacht, die Kopien, die Rubens damals in Madrid während der langen Monate des War-

Abb. 7. Maria mit dem Kind und Heilige.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

tens und Parlamentierens nach den Meisterwerken Tizians angefertigt habe (die besten befinden sich heute in Stockholm, Madrid und Wien) seien für den farbigen Charakter seines letzten Dezenniums entscheidend geworden. Allein der fünfzigjährige Meister war doch schon eine zu ausgeprägte, abgeschlossene Persönlichkeit, als daß eine bloße äußere Anregung einen so entscheidenden Wandel seiner Anschauung hätte hervorrufen können. Der Einfluß Tizians muß vielmehr dahin beschränkt werden, daß er ihn in einer bereits eingeschlagenen Richtung noch bestärkte und förderte; denn wie schon erwähnt, war seit dem Beginn der zwanziger Jahre mit der Bereicherung des Tones eine fühlbare Milderung der früher noch harten Lokalfarben und zugleich eine Auflösung der zeichnerischen Strenge, besonders in den Umrissen, eingetreten; die Himmelfahrt Mariä und das Augustinerbild stehen sogar in ihrem reichen tonigen Gehalt den Werken der dreißiger Jahre viel näher als etwa dem Franziskus von 1619 oder dem gleichzeitigen Ambrosius. Wenn also der Madrider Aufenthalt in dieser Hinsicht nicht so einschneidend war, als man anzunehmen pflegt, so wurde er anderseits für Rubens bedeutungsvoll durch die Bekanntschaft mit Philipp IV., der seither sein eifrigster Bewunderer und unersättlicher Auftraggeber war. Auch mit Karl I. von England, dem er ebenfalls durch seine diplomatische Mission 1629 in London vorgestellt wurde, knüpften sich ersprießliche Beziehungen an; der König erhob Rubens in den Adelstand und übertrug ihm die Ausschmückung der Decke im Bankettsaal des neuen Whitehall-Palastes mit Apotheosen seines Vaters Jakob I. Die Skizzen zu dieser Arbeit in den Museen von Petersburg, Wien, Brüssel sowie in Pariser, Kölner und Berliner Privatbesitz zählen zu den feurigsten Improvisationen von Rubens' Pinsel, die Ausführung wurde jedoch, augenscheinlich wegen der Unlust des Meisters, bis 1634 hingezogen und trotzdem fast nur von Schülern besorgt.

Überhaupt steht die Produktion der Jahre 1630—1640 nicht mehr unter dem Gesichtspunkt des ungeheuren Ausdehnungsbedürfnisses, das für die Zeit von 1613—1628 so bezeichnend war. Zunächst greift Rubens noch einmal mit Feuereifer die schon erwähnte Galerie Heinrichs IV. im Palais Luxembourg an; nach den Whitehall-Bildern aber hören wir bloß noch von einer großen zyklischen Arbeit, die auch nur das Bitten und Drängen des Königs von Spanien bei dem alternden Meister durchsetzte, denn seine Beteiligung an den Dekorationen zum Einzug des Kardinalinfanten im Jahre 1635 beschränkte sich, abgesehen von ein paar Bildnissen, lediglich auf Entwürfe (in Petersburg, Antwerpen und Aachen), in denen er allerdings architektonische Prunkbilder von erstaunlicher Mannigfaltigkeit und Eigenart hervorzauberte, die auf die zeitgenössische Architektur und dekorative Plastik einen starken, wenn auch nicht durchaus vorteilhaften Einfluß gewannen.

Auch die Zahl der großen Altäre nimmt im Vergleich zu früher ab; gleich im Anfang des Jahrzehntes steht zwar der strahlende Altar des hl. Ildefonso in Wien, in dessen Stifterbildnissen Rubens das Regentenpaar, an dem er seit 30 Jahren in Verehrung gehangen hatte, mit aller ihm zu Gebote stehenden Großartigkeit verherrlichte. Dann aber folgen meist nur von ihm retuschierte Kultbilder, wie das Martyrium des hl. Livin und die Kreuzschleppung (beide im Brüsseler Museum), die Martyrien des Andreas in Madrid, des Thomas in Prag (1638) und des Petrus in Köln, letzteres allerdings, ebenso wie der Livin, mit starker Beteiligung des Meisters. Ein ganz eigenhändiges Werk der letzten Jahre, bezeichnenderweise von bescheidenen Dimensionen, ist die Madonna mit sechs Heiligen in Rubens' Grabkapelle, in der das leuchtende und doch so zarte Kolorit seines Altersstiles mit einzigartiger Reinheit und Breite zum Ausdruck kommt.

Abb. 8. Helene Fourment mit ihren Kindern. Paris, Louvre.

Abb. 9. Andromeda.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Im allgemeinen tritt in der letzten Schaffensperiode das Tafelbild, und zwar vorzugsweise in mäßigen Abmessungen, mehr als früher in den Vordergrund. Man kann dies bis zu einem gewissen Grad auf das schwere Gichtleiden zurückführen, das Rubens zeitweise am Malen hinderte und vor anstrengenden Unternehmungen zurückschrecken ließ. Der tiefere Grund des intimen Charakters dieser ganzen Periode liegt jedoch auf dem Gebiet des persönlichen Erlebens, das bisher nur mit starker Zurückhaltung in die Produktion des Meisters durchgedrungen war: Sein ganzes Wesen wurde eigentümlich erneut und verjüngt durch die Liebe zu der jungen Helene Fourment, die er im Jahre 1630 als Gattin heimführte. Die Schilderung ihrer Reize steht hinfort im Mittelpunkt seines schöpferischen Interesses, ihr überläßt er sich mit einer geradezu leidenschaftlichen Offenheit und einem keuschen Freimut, wie ihn nur die Antike kannte. Erlebnisse, die andere in ihrer Jugend zu zügellosen Ergüssen hinreißen, erschüttern und durchglühen nun die gesetzte Fülle seiner künstlerischen Erfahrungen. Naturgemäß erforderten solche höchst persönlichen, feurigen Geständnisse bis ins Letzte die ausführende Hand

Abb. 10. Das Bad der Nymphen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

des Meisters, und deshalb sind gerade die Jahre von 1630—1640 an eigenhändigen Gemälden besonders reich. Jetzt schwindet auch die objektive, überlegte Ausdrucksform, in der Rubens bisher in mythologischen oder religiösen, in landschaftlichen oder figürlichen Bildern sein Inneres beliebig zu formen und in eine ganz unpersönliche Sphäre zu rücken vermochte; ein Drang nach freiester subjektiver Äußerung setzt sich unwiderstehlich durch, ohne je den schöpferischen Schwung der Phantasie zu hemmen, der durch eine mehr als dreißigjährige Erziehung zum Typischen, Idealen hinlänglich gesichert war. Mit Ehren und Glücksgütern überschüttet, hatte Rubens um nichts mehr zu sorgen oder zu werben und konnte sich, innerlich unabhängig, der unersättlichen Schaffenslust überlassen, die die junge Frau in ihm anfachte. Ihr verdanken wir nicht bloß die köstlichen Bildnisse, in denen sie allein, in Begleitung ihres Gatten oder ihrer Kinder auftritt (Hauptstücke in München, Petersburg, Wien, Paris-Louvre und Baron A. Rothschild, Abb. 8), sondern ihr Gatte überläßt ihr als seinem weiblichen Idealbild alle Glanzrollen der heidnischen und jüdischen Mythologie: wir treffen sie als Andromeda, als Venus, als Diana, als Nymphe, als Grazie, Batseba, Susanna usf.

Die Berliner Galerie besitzt gerade aus dieser Zeit ein paar Hauptwerke in dem blendend hellen Akt Helenens als Andromeda, in dem ausgelassenen „Bad der Nymphen" und der farbglühenden heiligen Cäcilie (Abb. 9, 10, 11). Die letztere stellt in der denkbar weitgehendsten Auflösung zeichnerischer Umgrenzung, in der vibrierenden Bewegung, die sich fast übertreibend allen Formen mitteilt (— man beachte die Finger! —) und alle festen Werte in Fluß bringt, sowie in der schrankenlosen Macht der Farbe, die sogar die kalte Architektur mit einem warmen Schimmer überzieht, das Letzte dar, was Rubens an Überwindung des Stofflichen erreicht hat. Welcher Gegensatz zu dem Ausgangspunkt seiner künstlerischen Entwicklung um 1610, wo ihm der Umriß und die Greifbarkeit der Form alles galt und auch die Farbe nur als unterscheidendes, durch ihre Schattentöne wölbendes Mittel in den Dienst der plastischen Erscheinung gestellt war!

Auch die figurenreichen Kompositionen gelten jetzt nicht mehr wie früher der alten oder zeitgenössischen Geschichte, sondern fast nur der Verherrlichung weiblicher Schönheit und behandeln vorwiegend mythologische Stoffe. Bilder wie die eherne Schlange in London oder der Kindermord in München, in dessen wüsten Episoden Rubens noch einmal die ganze zauberhafte Fruchtbarkeit seiner Phantasie ausschüttet, stehen dem Gegenstand nach vereinzelt da. Dagegen liegen Szenen, wie das Venusfest in Wien, dessen quirlende Gruppenbildung dem Kindermord eng verwandt ist, oder der Raub der Sabinerinnen in London, diese übermütige Satire auf das pathetische Sträuben des Weibes gegen die Umarmung des fremden Mannes, ganz im Sinn dieser von Lebenslust überschäumenden Schaffenszeit. Von 1636 an folgen dann in ununterbrochener Reihe die mythologischen Bilder für das Jagdschloß Philipps IV., Torre de la Parada (heute im Prado), die ebenfalls vorzugsweise in idyllischen Gruppen (die Grazien, das Parisurteil, Diana und Kallisto, die Milchstraße, Orpheus und Euridike), manchmal auch in lebhaft erregten Szenen (Raub der Proserpina, Gastmahl des Tereus, Raub der Hippodameia) an Helenens blühendem Körper die Anmut des Weibes in immer neuen Momenten schildern. Sogar die Jagd- und Satyrbilder, die früher von dumpfem Pathos erfüllt waren, erhalten jetzt einen heiteren, burlesken Zug, wie die Hirschjagd und das Bad der Nymphen in Berlin und die ähnliche Szene in Madrid mit ihren hüpfend durcheinanderwirbelnden Figuren. Den Siedepunkt erregter Sinnenlust verkörpert Rubens in zwei Bildern, von denen das eine — im Prado — in seinem Nachlaßinventar als „Tanz italienischer Bauern" aufgeführt wird und mit der leichten Bekleidung der Tanzenden sowie durch die Pergola im Hintergrund tatsächlich noch in die ideale Ferne des Südens verlegt ist. Die „Kirmes" im Louvre jedoch läßt in den Typen, den derben Gebärden und handfesten Umarmungen keinen Zweifel darüber, daß wir uns im Land des alten Brueghel befinden und daß jener klaffende Riß, der früher die bodenständige niederländische Malerei von der romanistischen getrennt hatte, durch das Lebenswerk von Rubens jetzt endlich ausgeglichen ist. Als Zeugnis hierfür kann auch eine „Bauernschlägerei" in Rubens' Nachlaß gelten, die auf eine Zeichnung von Brueghel zurückging.

Damit haben wir die ungeheure Spannweite seiner Entwicklung ausgemessen. In ruhigem, stets produktivem Fortschreiten dringt das Individuum allmählich immer stärker durch die strengen Formen der überkommenen akademischen Kunst, denen es sich zunächst willig gefügt hatte, und entfaltet erst im sechsten Jahrzehnt seine ursprünglichste Kraft und Fülle. Unter dem Gesichtspunkt dieser harmonischen, immer tieferen Selbstentäußerung darf das Leben des Künstlers als eines der glücklichsten bezeichnet werden,

Abb. 11. Die hl. Cäcilie. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

von dem wir Kunde besitzen. Mit seinem Erlöschen mußte aber auch notwendig der Niedergang der flämischen Kunst überhaupt eintreten, und tatsächlich kommt die jüngere Generation über das Epigonentum nicht mehr hinaus.

Die verwirrende Mannigfaltigkeit von Rubens' Schaffen hat uns genötigt, zwei Bildgattungen bisher aus der Betrachtung auszuscheiden, um sie hier im Überblick nachzuholen: das Bildnis und die Landschaft.

Man hat Rubens als Porträtisten unrecht getan, indem man ihm, wie Fromentin, bei seinem zugestandenen Hang zum Typischen die Fähigkeit absprach, auf das Individuelle einzugehen und ihm den Schwung seiner großzügigen zeichnerischen Stilisierung zu opfern. Daß er tatsächlich Bildnisse von packender Wahrhaftigkeit zu malen imstande war, würden das männliche Porträt in Braunschweig (um 1615), der Jan Vermoelen von 1616 in der Liechtenstein-Galerie und der sog. Dr. van Thulden in München, der bald darauf entstand, hinlänglich bekräftigen können. Der unerschütterlich sichere Blick, die bis ins Detail scharfe Zeichnung und die ungesuchte Haltung lassen keinen Zweifel, daß das Wesen des Modells von einem durchdringenden Auge klar erkannt und ohne stilistische Brechung wiedergegeben ist. Das schlichte, feine Wesen seiner ersten Frau hält Rubens in Momenten von ergreifender Wahrheit fest, wie in dem lieblichen Bild mit dem Fächer in der Berliner Galerie (um 1620) und namentlich in dem kurz vor ihrem Tod entstandenen Brustbild der Uffizien, aus dem uns noch einmal das liebenswürdige Lächeln der rasch gealterten Frau erwärmend entgegenleuchtet. Auch wo die Etikette eine gewisse Gebundenheit vorschrieb, wie in den Bildnissen der Erzherzöge, besonders in den von Jan Muller gestochenen, schlägt der persönliche Gehalt mühelos durch die äußere Kühle; ja, in dem vielfach wiederholten Bildnis des Ambrogio Spinola, das in der obligaten großen Geste den Feldherrn markieren mußte, sind die häßlichen Züge mit den Spuren überstandener schwerer Anstrengung mit erschreckender Strenge wiedergegeben.

Wenn also Rubens auch im landläufigen Sinn, nämlich nach dem Gesichtspunkt bildnismäßiger Treue, zu den ersten Porträtisten gezählt werden kann, und als mächtige Triebkraft in die Entwicklung des flämischen Bildnisses, die seit A. Mor stehen geblieben war, eingriff, so ist das Vorurteil gegen ihn allerdings insofern begründet, als sich sein Geist an der individuellen Schilderung des gegebenen Modells nicht genügen läßt, sondern es in einen weiteren Gesichtswinkel von allgemeiner symbolischer Bedeutung rückt, wobei dann vom Beschauer die geforderte Treue über der bildhaften Schöpfung leicht vergessen wird, selbst wenn sie voll vorhanden ist. So gibt etwa die „Geißblattlaube" in München (Abb. 51) die Züge des jungen Künstlers und seiner Frau mit fast primitiver Strenge, der entscheidende Eindruck aber ist das Bild eines in sorgloser Liebe verbundenen Paares, das, in einem lauschigen Winkel des Gartens ruhend, sich still und heiter seines Glückes erfreut. Ähnlich gibt Rubens in dem Bildnis seiner beiden Söhne in der Liechtenstein Galerie (Abb. 12) eine Gruppe, die die unbefangene Anmut des Knabenalters so rein verkörpert, daß die mit der Frische eines Frans Hals getroffenen Köpfe diese höhere, begriffliche Bedeutung nicht zu überbieten vermögen. Vor dem Bildnis der Helene Fourment als Braut in München, vor dem Liebesgarten (Abb. 13) vergessen wir fast, ein Porträt vor uns zu haben: die Erscheinung löst sich zum Inbegriff von Pracht und Anmut auf. Ähnlich schildert Rubens in der Person seiner zweiten Gattin das Glück der Mutter, die Freude am Gedeihen von Haus und Hof in dem sog. „Spaziergang", den Zauber, den sie auf den Geliebten ausübt in dem berühmten „Pelzchen" in Wien; ihr Bild erweitert

Abb. 12. Albert und Nikolaus Rubens. Wien, Liechtenstein-Galerie.

Abb. 13. Der Liebesgarten. Madrid, Prado-Museum.

Abb. 14. Der Schiffbruch des Äneas. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

sich in seiner Phantasie immer mehr, bis es jene alleinherrschende Geltung erreicht, von der bei den Kompositionen dieser Zeit die Rede war.

Lag die Erweiterung des Individuums zu allgemeiner, begrifflicher Bedeutung bei dem intimeren Charakter von Familienbildern am nächsten, so hat Rubens doch auch Fernstehende in ähnlicher Art aufgefaßt. Das Bildnis der Maria von Medici im Prado mit seiner majestätischen Frontalansicht und den breiten seitlichen Ausladungen kann als reinster Ausdruck angeborener königlicher Würde gelten. Ebenso ergreifend in seiner schlichten Anspruchslosigkeit ist anderseits der betende Abt Yrsselius in Kopenhagen. Den Nachfolger Spinolas, den Grafen van den Bergh, gibt Rubens in dem herrlichen Bildnis bei Frau Gardner in Boston (fälschlich als Arundel bezeichnet) mit dem ganzen noblen Pathos wieder, das seiner Stellung zukam und für das van Dyck in seinem Bildnis des Grafen im Prado nur eine gedankenlose Geste fand. Auch die Reiterbilder Philipps IV., Buckinghams und Karls V. werden mit ihren begleitenden Genien zu glänzenden Verherrlichungen fürstlicher Pracht und Größe.

Ähnlich wie das Porträt steht auch Rubens' Landschaftsauffassung ganz außerhalb der Entwicklung dieser Bildgattung in der flämischen Malerei, indem sie als ein Teil seines persönlichen Weltbildes spontan hervortritt und nur in diesem Zusammenhang verstanden werden kann. Wie sie losgelöst von jeder traditionellen Verbindung auftritt, so bleibt sie auch bei dem immer wechselnden, programmlosen Zuschnitt, den ihr der Wille des Meisters jeweils verleiht, für jüngere Künstler fast folgenlos.

Es ist bezeichnend für die Geringschätzung der romanistisch-idealistischen Schule gegenüber der Schöpfung in ihrem natürlichen Reichtum, daß Rubens die Vierzig überschreiten mußte, ehe er in der Landschaft ein darstellenswertes Objekt erkannte. Er hatte sie zwar schon längst als Folie für seine figuralen Kompositionen gebraucht und sie hierzu in eine feste Formel von stark dekorativem Charakter gezwängt, die ein paar Schüler mit wirkungsvoller Breite zu handhaben wußten. Doch fand er erst in den Jahren der vollen Reife, daß ihm die Landschaft viel weitere und eigenartigere Ausdrucksmöglichkeiten bieten könnte. Vielleicht hatte er von ihrer selbständigen Gestaltung mit Bewußtsein abgestanden, bis seine künstlerische Intuition ihrer verwirrenden Mannigfaltigkeit gewachsen sein würde; denn es hätte ihm nie genügt, ein Stück herauszugreifen und malerisch oder kompositionell abzurunden, sondern er suchte in der Landschaft den Ausdruck für den gesamten Kosmos. Nicht der Bach, der Baum oder das Tier fesselte ihn, sondern das vegetative und animalische Leben überhaupt, nicht die ruhige Existenz der Natura naturata, sondern die schaffende Gewalt ihrer Kräfte in kolossalen Entladungen der Elemente oder im segensreichen Zusammenwirken mit dem Menschen.

Sehr eigentümlich vollzieht sich kurz nach 1615 die Loslösung der selbständigen Landschaft vom Figurenbild in zwei stark genrehaften Szenen, die mit einem reichen Aufwand von Figuren das Arbeitsleben auf einem Gutshof schildern. Die eine in Antwerpen von epischer Breite im Vortrag zahlloser sinniger Einzelheiten ist bezeichnenderweise noch mit einem „verlorenen Sohn" staffiert, das Gegenstück in Windsor jedoch, der sog. Winter, gibt jeden Zusammenhang mit dem Geschichts- oder Erbauungsbild preis und veranschaulicht unbefangen und höchst mitteilsam das Treiben des Gesindes in einer offenen Tenne, während draußen dichte Flocken niederfallen. Von hier aus schreitet Rubens zur Schilderung der Vegetation weiter, deren Mannigfaltigkeit er in Zeichnung und Farbe je nach der durch die Staffage gegebenen Stimmung unbekümmert

Abb. 15. Ein Turnier vor den Gräben eines Schlosses. Paris, Louvre.

Abb. 16. Landschaft bei Sonnenuntergang. London, National-Galerie.

um realistische Treue bis zur phantastischen Erregung steigert. Die augenscheinlich befangene Landschaft mit einem Weiher in der Liechtenstein-Galerie besitzt noch nicht rein diese dichterische Gestalt, dagegen treffen wir sie in den satten Farben und ruhigen Flächen der Polderlandschaft in München und besonders in der unvergleichlichen Wildschweinjagd in Dresden (um 1618), wo Rubens eine seiner gewaltigsten Figurenkompositionen dieser Art auf kleine Dimensionen beschränkt, um ihre Wirkung durch die landschaftliche Umgebung orchestral zu erweitern. Der gefallene Stamm, über den sich die wilde Horde wälzt, scheint mit seinen dürren Ästen an dem erbitterten Kampf teilzunehmen, und das Rauschen der umgebenden Bäume begleitet die dramatische Szene mit einem vollstimmigen Echo.

Wenn die Landschaft neben den großen Aufträgen, die Rubens' Kräfte in den früheren Jahren voll in Anspruch nahmen, nur gelegentlich hervortritt, so bildet sie in den beschaulicheren Jahren von 1630—1640 ein bevorzugtes Gebiet seiner Tätigkeit. Wie sie sich hier mit der Figurenkomposition innigst verquickt, zeigt der Kindermord, die Ruhe auf der Flucht im Prado und der hl. Georg im Buckinghampalast. An selbständigen Landschaften treffen wir zunächst auch hier Bilder von ungeheurem Gesichtswinkel und elementarer Kraftentfaltung, wie die deukalische Sintflut mit einer Unzahl von einzelnen Episoden (in Wien), das vom Sturme überzogene bergige Meergestade im Pittipalast, in das die Begegnung von Odysseus und Nausikaa versetzt wird, oder die großartige Meerlandschaft mit dem Schiffbruch des Äneas im Berliner Museum (Abb. 14), wo ein in die Flut weit hinausragendes Felsgebirge, von einem leuchtenden Pharus gekrönt, dem wütenden Orkan trotzt, während von der anderen Seite her der versöhnende Regenbogen aufsteigt.

Ihren reinsten Ausdruck findet die Stimmung dieser letzten Jahre in Bildern der heimatlichen Gefilde, die Rubens von seinem Landsitz aus in unermeßlichen grünen Flächen vor sich ausgebreitet sah. Das sanfte Wehen in der Natur, der beglückende Anblick von Wachstum und Erntesegen bildet das Thema, das den alternden Meister zu immer neuen Werken entzückt. Wie er in dem kleinen Bild der Berliner Galerie und in dem Turnier vor den Gräben eines Schlosses sein eigenes Schloß von der Abendsonne vergoldet schildert (Abb. 15), so zeigt er die weiten Fluren des Polderlandes überflutet von Licht und Wärme in zwei großen, als Gegenstücke gedachten Abendlandschaften in der Londoner National-Galerie (Abb. 16) und der Wallace-Sammlung. Eine Unsumme von Anschauung und erzählender Belebung in der Staffage erzeugt hier von einem gewaltigen Auge einheitlich durchdrungen ein gesteigertes Gefühl von Leben, ein Bewußtsein von froher Tätigkeit und glücklichem Gedeihen, neben dem das Stoffliche der Landschaft ganz zurücktritt. Bei aller Sachlichkeit sind diese Naturausschnitte, denen sich die Heimkehr der Schnitter in Florenz, der „Weg zum Markte" beim Herzog von Alba in Madrid, der Meierhof im Buckinghampalast und andere anschließen, im tiefsten aus dem menschlichen Empfinden heraus gestaltet, und auch hier scheint, wie in der „Kirmes", die gewaltige Bahn, die Rubens von den Idealen der römischen Kunst ausgehend durchlaufen hat, in innigster Teilnahme am Wohl und Wehe der flämischen Heimat und ihres Volkes auszumünden.

Rubens in Italien*)

Was die eigentliche Lehrzeit von Rubens, den Erfolg seiner Lehrjahre bei Verhaecht, van Noort und van Veen anlangt, so hat die gründliche Untersuchung von Haberditzl über diese drei Meister klar erwiesen, daß vorläufig mangels beglaubigter Gemälde und Urkunden diese früheste Epoche unserer Erkenntnis verschlossen bleibt, eine Tatsache, an der auch das inzwischen bekannt gewordene Bildnis eines Mechanikers von 1597 (Abb. 78) im wesentlichen nichts zu ändern vermag. Es sagt über die Anfänge von Rubens nichts weiter aus, als was nach dem Charakter seiner drei Lehrer ohnehin als gesichert gelten konnte: daß er nämlich rein und streng die Lehre der romanistischen Kunstübung genossen haben muß und sich in Befolgung derselben während seiner Jugendjahre durch persönliche Sonderart nicht erheblich hervorgetan haben dürfte. Mit den Wanderjahren ändern sich naturgemäß die Verhältnisse: Die äußeren Einflüsse werden mannigfaltiger, durch ihre Widersprüche verwickelter und treiben den jungen Künstler nach dieser oder jener Richtung von seiner ursprünglichen Bahn ab. Um hier nun die Stilanalyse, auf die wir vorwiegend angewiesen sind, erst richtig zu ermöglichen, müssen zunächst die verhältnismäßig zahlreichen Dokumente der Rubenskorrespondenz aus den Jahren 1601—1608 klar in Zusammenhang gesetzt werden, was zuerst, jedoch noch nicht mit vollem Erfolg, durch die verdienstvolle Arbeit von Armand Baschet in der Gazette des beaux arts 1866 bis 1868 versucht worden ist. Später brachten Rooses, Glück und Haberditzl allerlei Nachträge, jedoch nicht jene Kontrolle des historischen Materials, die allen stilistischen Zuschreibungen für jene wechselvollen Jahre, wenn anders sie Bestand haben sollen, vorausgehen muß.

Wir beginnen deshalb damit, die sicheren Daten, welche uns über den häufigen Ortswechsel von Rubens während seiner Wanderjahre Aufschluß geben, aus der ziemlich reichhaltigen Korrespondenz auszuziehen, um für die notwendigen hypothetischen Versuche festen Anhalt zu gewinnen.

8. Mai 1600: Rubens empfängt seinen Reisepaß in Antwerpen.

5. Oktober 1600: Er wohnt der Trauung der Maria von Medici in Florenz bei, vielleicht schon in Begleitung des Herzogs von Mantua, den er Mitte Juli in Venedig getroffen haben könnte.

18. Juli 1601: Empfehlungsschreiben, das Rubens vom Herzog von Mantua an den Kardinal Montalto in Rom überbringen soll.

*) Aus „Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen", 37. Bd., III. Heft, Berlin 1916, G. Grote.

15. August 1601: Empfangsbestätigung des Schreibens durch den Kardinal.

Vor 20. April 1602: Rubens nach Mantua zurückgekehrt.

5. März 1603: Rubens verläßt Mantua und reist über Florenz, Livorno nach Spanien.

13. Mai 1603: Ankunft in Valladolid.

Oktober 1603: Rubens malt in Ventosilla das Bildnis des Herzogs von Lerma.

2. Juni 1604: Rubens wird wieder in Mantua erwähnt.

5. Mai 1605: Brief Chieppos, der Rubens' Anwesenheit in Mantua wahrscheinlich macht.

11. Februar 1606: Rubens in Rom nachweisbar; ebenso am 17. Februar, 1. April, 21. Juni, 29. Juli, 9. September, 2. Dezember des gleichen Jahres; 17. Februar, 24. Februar, 14. April, 28. April, 9. Juni 1607, 2. Februar, 23. Februar 1608.

28. August 1608: Rubens teilt Chieppo von Rom aus seine unmittelbar bevorstehende Abreise nach Antwerpen mit.

Zwischen diesen Daten haben wir verschiedene kleinere Reisen einzuschalten, zunächst einen Besuch in Venedig. Roger de Piles läßt ihn unmittelbar auf die spanische Reise erfolgen, also in den ersten Monaten des Jahres 1604. Tatsächlich werden wir in der Malweise der in den Jahren 1604—1606 entstandenen Werke einen starken venezianischen Einschlag antreffen, der nicht allein auf das Kopieren venezianischer Gemälde in der Mantuaner Galerie zurückgeführt werden kann. Ebenso könnte Rubens damals schon, und zwar auf der Rückreise von Spanien, Genua besucht haben, da er sich auf der Hinfahrt hatte überzeugen müssen, wie spärlich die Verbindungen und wie langwierig die Überfahrt von Livorno aus war. Jedenfalls hat er nach einer eigenen brieflichen Angabe wiederholt in der ligurischen Hauptstadt geweilt. Bellori berichtet, er habe sich außer in Mantua und in Rom in keiner Stadt Italiens so lange aufgehalten wie in Genua, und in der Tat setzt sein prächtiges Stichwerk „Palazzi di Genova", das er 1622 herausgab, eine sehr gründliche Kenntnis der Stadt und ihrer Bauten voraus. Leider haben sich zur zeitlichen Festlegung dieses längeren Aufenthaltes gar keine sicher verbindlichen Urkunden oder Briefe erhalten, weshalb Baschets vermutungsweise Datierung in den Sommer 1607 bisher als zutreffend gelten konnte. Dieses Datum ist jedoch nicht frei von Einwänden. Baschets Unterlagen sind folgende: Am 9. Juni 1607 quittiert Rubens von Rom aus den Empfang eines Befehles, der ihn nach Mantua zurückruft, um dem Herzog auf einer Badereise nach Spa Gesellschaft zu leisten. Rubens macht sich auf die Reise, erfährt aber unterwegs oder erst in Mantua die unerwartete Änderung der Pläne: Vincenzo hat sich entschlossen, seine Villeggiatur in Sampierdarena bei Genua zu verbringen, und weilt dort tatsächlich von Anfang Juli bis Ende August in der Villa Grimaldi. Baschet behauptet nun, Rubens habe damals als Begleiter des Herzogs Genua kennengelernt, obwohl nicht ersichtlich ist, wozu Vincenzo den Maler mitgeführt haben sollte, so sehr ihm dieser anderseits bei der beabsichtigten Reise nach Belgien hätte nützlich sein können. Ganz abgesehen davon aber würde die kurze Frist von sechs Wochen nicht hingereicht haben, um die Bildnisse und vor allem die zahlreichen architektonischen Aufnahmen herzustellen, von denen Rubens ausdrücklich betont, er habe sie selbst in Genua gesammelt. Verliert damit Baschets Hypothese schon an Überzeugungskraft, so fällt sie als ganz unhaltbar in sich zusammen durch ein Schreiben Vincenzos an den Erzherzog Albrecht vom 16. September 1607, in dem wir lesen: „. . . al presente (Rubens) si trova a Roma, andatovi mesi sono con permissione mia." Könnte der Herzog so geschrieben haben, wenn Rubens noch drei Wochen vorher mit ihm in Genua gewesen wäre?

Gegenüber diesem offenbaren Widerspruch möchte ich an zwei urkundliche Überlieferungen erinnern, die, bisher kaum beachtet und nicht ausgedeutet, die Frage von Rubens' Aufenthalt in Genua positiv beleuchten.

Vor allem besitzen wir das Bildnis einer Dame der genuesischen Aristokratie, der Brigitte Spinola, das Rubens mit seinem Namen und dem Datum 1606 voll und deutlich bezeichnet hat[1]). Rooses erwähnt es zwar, gesteht aber, indem er an Baschets Hypothese unbedenklich festhält, er könne sich sein Zustandekommen nicht erklären, da Rubens in diesem Jahr Genua nicht besucht habe. Wäre es immerhin noch denkbar, daß sich die Dame bei einem vorübergehenden Besuch in Rom hätte malen lassen, so wird diese gequälte Annahme entschieden zurückgedrängt durch ein unzweideutiges Zeugnis für Rubens' persönliche Anwesenheit in Genua vor dem Jahr 1607. Am 26. September 1606 schreibt Agostino Spinola von Genua an den Geheimen Rat Chieppo in Mantua, er warte dringend auf Nachricht von Rubens, um zu erfahren, wann endlich er sein und seiner Gemahlin Bildnis zu Ende führen werde[2]). Baschet gibt vor, die letzte Ziffer der Jahreszahl nicht unterscheiden zu können und darf sich daher Vermutungen gestatten; Ruelens aber liest ebenso wie Davari deutlich das Datum 1606, bezeichnet es jedoch als einen Lapsus calami statt 1607, weil der Brief nur so in das Bild paßt, das auch er sich — nach Baschets Vorgang — vom Verbleib des Künstlers während der Jahre 1606 und 1607 entworfen hat.

Ruelens läßt es aber nicht einmal bei dieser Vergewaltigung der Urkunde bewenden, sondern er stempelt Spinola zu einem schwachsinnigen „grand seigneur qui ne regarde pas à une lettre de plus ou de moins", indem er „seguire" in „eseguiere" korrigiert. Damit erklärt er die Lage der Dinge dahin, daß Rubens während seines Aufenthaltes in Genua im Sommer 1607 sich verpflichtet habe, Spinola und seine Frau zu malen, aber plötzlich abberufen wurde, und Spinola nun beim Intendanten der Kunstangelegenheiten in Mantua anfrage, wann Rubens das versprochene Bild würde ausführen (eseguire) können. Tatsächlich aber kann der Brief ohne vage Deutelei nur so aufgefaßt werden, daß Rubens schon vor dem 26. September 1606 in Genua war und dort die Bildnisse des Ehepaares Spinola unvollendet zurückgelassen hatte. Der Auftraggeber erkundigt sich nun dringend bei dem Verwaltungsbeamten, dem Rubens als Hofmaler untersteht, wann der Künstler endlich seine Arbeit fortführen (seguire) werde. Er mußte also schon seit geraumer Zeit Genua verlassen haben, allerdings nicht länger als zu Beginn des Jahres, da einerseits das erwähnte Damenbildnis die Jahreszahl des Briefes trägt, und wir anderseits aus einem Brief von Rubens vom 2. Dezember 1606 erfahren, daß er in voller Tätigkeit in Rom lebt und sich dort wegen der unregelmäßigen Auszahlung seines Gehaltes durch private Aufträge fortzuhelfen genötigt sei. Er kann also im Jahr 1606 der Einladung Spinolas nicht mehr gefolgt sein, und damit ergibt sich für die Frauenbildnisse die Datierung in den Anfang des Jahres. Allerdings wäre auch hier Rubens' Anwesenheit in Genua nur während des Januars denkbar, doch könnte Ende 1605 eine Reihe von Monaten vorausgegangen sein, während deren wir keinerlei Nachrichten über ihn besitzen. Er wäre dann von Mantua, wo er seit Sommer 1605 nicht mehr erwähnt wird — wahrscheinlich über Parma, wie wir später sehen werden —, zunächst nach Genua gezogen, das er kurz nach Vollendung des Bildnisses der Brigitte Spinola verließ. Denn

[1]) Rooses, Oeuvre Nr. 1063, Näheres über das Bild und sein Gegenstück siehe weiter unten. Ruelens, Codex Diplomaticus Rubenianus. Anvers 1887, I, 393.

am 11. Februar 1606 treffen wir ihn in Rom, und wenn auch bis zum Juli direkte Nachrichten von ihm fehlen, so beweisen doch die Grüße, die er in der Zwischenzeit durch seinen Bruder und Hausgenossen Philipp regelmäßig den Antwerpener Freunden bestellen läßt, seine ständige Anwesenheit in dieser Stadt.

Wenden wir uns nach diesen biographischen Prämissen zu den beglaubigten Werken, die Rubens in Italien gemalt hat, so stehen wir einer Reihe recht verschiedenartiger, fast widerspruchsvoller Erzeugnisse gegenüber, die es begreiflich machen, daß die Forschung sich gerade für diese Zeitspanne Zuschreibungen und Datierungen gestatten konnte, die an Willkür den Höhepunkt in der ohnehin noch ziemlich rohen Rubens-Chronologie darstellen. Die verwirrenden Irrtümer von Rooses, E. Michel und Rosenberg wurden im wesentlichen von Bode und Glück zurückgewiesen, wobei fast alle Zuschreibungen auf stilistischer Basis fielen und der Bestand der uns erhaltenen Arbeiten aus jener Zeit mit geringen Ausnahmen wieder auf die paar urkundlich gesicherten Werke reduziert war[1]). Trotz dieser festen Grundlage aber entbehrt unsere Vorstellung von den reichen Entwicklungsstadien, die Rubens in Italien durchmachte, noch immer der rechten Sicherheit; den willkürlichen Zuschreibungen einerseits entspricht auf der anderen Seite das zaghafte Verkennen echter Frühwerke in öffentlichen Sammlungen. Erst J. Burckhardt trat für die Echtheit der leidenschaftlichen Komposition „Hero und Leander" in der Dresdener Galerie ein. Die schöne Grablegung der Villa Borghese wurde durch Haberditzl (vgl. auch Bode im Cicerone 1910) ihrem wahren Autor zurückgegeben, nachdem sie bis dahin widerspruchslos als van Dyck gegolten hatte, der gerade mit den Jugendjahren von Rubens so wenig Berührungspunkte besitzt. Die Susanne, die in der nämlichen Galerie noch heute als Schularbeit in einem dunklen Winkel hängt, wurde ebenso wie die Skizze zum Hochaltar der Chiesa Nuova auch erst von Haberditzl erkannt, und zugleich fand Glück ein Fragment des Mantuaner Trinitätsbildes im Handel, wo es als venezianische Arbeit galt[2]).

Schon ein bloßer Analogieschluß von der späteren Fruchtbarkeit des Meisters läßt keinen Zweifel darüber bestehen, daß er die mannigfaltigen äußeren Eindrücke seiner Wanderjahre in Gemälden, Studien und Entwürfen aller Art festgehalten und verarbeitet hat[3]), und der produktive Niederschlag dieser bewegten, abwechslungsreichen Zeit trägt begreiflicherweise einen so sprunghaften, abgerissenen Charakter, daß die Willkür gewisser Zuschreibungen und Datierungen damit entschuldigt werden könnte. Doch wird man auch in der Produktion dieser Wanderjahre den fortlaufenden Faden der Entwicklung festhalten und an ihn neue Zuschreibungen knüpfen können, wenn man sich die Aufeinanderfolge vergegenwärtigt, in der Rubens die verschiedenen Kunstzentren Mantua, Rom, Spanien, Venedig, Genua, Rom kennenlernte, die Wucht der Eindrücke ermißt, denen er ausgesetzt war und zugleich seine vielseitige Tätigkeit als Porträtist, Kopist, als Hofmaler und als begierig lernender und suchender Ausländer im Auge behält. Das Bild seiner Tätigkeit in Italien ist das eines — freilich ungewöhnlich willensstarken — Eklektikers. Die Forschung hat das von jeher anerkannt und sich im wesentlichen darin

[1]) Bode, Zeitschr. f. bild. Kunst 1905, S. 200ff. Glück, Kunstgeschichtl. Anzeigen 1905, S. 51ff.

[2]) F. M. Haberditzl in den Kunstgeschichtl. Anzeigen 1909 und in den Studien über Rubens, im Jahrbuch d. Kunsth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh. 1911, S. 257ff. G. Glück, Jugendwerke von Rubens, im selben Jahrbuch 1915, S. 2.

[3]) Schwache historische Belege für seine Tätigkeiten in Italien besitzen wir in dem Mantuaner Inventar von 1627, das Ruelens in seiner „Correspondance", I, S. 245 im Auszug veröffentlicht hat. Über einen Aktäon, den Rubens in Mantua gemalt haben soll, vgl. Rooses, Graph. Künste II, 1880, S. 28.

erschöpft, in Anklängen an die frühere oder zeitgenössische Kunst die Mannigfaltigkeit seines Schaffens aufzusuchen und zu betonen. Dadurch hat sich die Vorstellung von dem jungen Rubens noch mehr verzettelt, um nicht zu sagen verworren, als es schon die Natur seiner Werke mit sich brachte, und es möchte an der Zeit sein, durch Hervorheben der immanenten Kräfte und der persönlichen Sonderart des Künstlers ein geschlosseneres Bild seines Wesens zu entwerfen, obgleich jene periodenweisen Reaktionen auf starke äußere Einflüsse immer das wichtigste Mittel für die chronologische Sichtung des Materials bleiben werden.

Für seine frühesten Arbeiten, die drei von Januar bis April 1602 ausgeführten Gemälde für S. Croce in Rom (heute in Grasse), läßt sich eine lokale Verknüpfung noch kaum erbringen, da der Aufenthalt in Italien zu kurz, die Eindrücke von Venedig und Rom zu verschiedenartig waren, als daß der Vierundzwanzigjährige für diese oder jene Richtung schon entschieden hätte Stellung nehmen können. Immerhin bekundet die Verwandtschaft seiner Helena mit Raffaels Cäcilie nachdrücklich genug die Vorliebe für die klassische Kunst des Cinquecento, die ihm von Jugend auf anerzogen war, und die auch noch die Zeit der spanischen Reise beherrscht haben mag. Wenigstens lebt sie, bei sehr viel freierer Aussprache, noch in den Aposteln des Prado, die Rubens 1603 für den Herzog von Lerma malte. In ihnen erweist er zum erstenmal sein überlegenes Gestaltungsvermögen, weniger durch neuartige Auffassung, als im Reichtum und in der Beredsamkeit der Pose, wie er denn überhaupt in seinen Wanderjahren, abgesehen vom Porträt, die Grenzen und Möglichkeiten des Romanismus nicht überschreitet. Halten wir mit R. de Piles an der Annahme fest, daß kurz nach der Rückkehr von Spanien, also zu Anfang des Jahres 1604, ein Besuch in Venedig erfolgte, so wäre für die Kenntnis der unmittelbar folgenden Zeit eine genaue Untersuchung des Judith-Zyklus im Schloß von Mantua, dessen gerüchtweise Zuschreibung an Rubens E. Michel erwähnt, von großem Wert, allerdings nur, wenn eine gründliche Säuberung der ganz verkommenen Gemälde vorausgegangen wäre. Die Bilder sind nach venezianischer Gepflogenheit über einer Holzvertäfelung friesartig angebracht und lassen selbst in ihrem rauchgeschwärzten Zustand eine ganz durch Venedig orientierte, aber nicht wirklich venezianische Hand erkennen. Wenn auch Rubens selbst in der Nachahmung Tintorettos wohl niemals so weit gegangen ist, so verdient der Judith-Zyklus, der kaum vor 1600, also vielleicht schon während seines Aufenthaltes in Mantua gemalt sein dürfte, als ein lebendes Verbindungsglied zwischen ihm und Tintoretto mehr Beachtung als ihm bisher zuteil wurde.

Den äußerlichen, aber für den Eindruck der unmittelbar folgenden Werke doch maßgebenden Anklang von Tintorettos Farbe und Bewegungsmotiven treffen wir zuerst in dem „Todessturz der Hero“ in Dresden. In ihrem eigentümlichen Gemisch von pathetischer Erfindung und peinlicher Durchführung, von südlichem Schwung und nordischer Sachlichkeit bietet die wenig umfangreiche Darstellung das fesselnde Schauspiel eines Genius, der, in strenger Tradition erzogen, mit überwältigenden fremden Elementen ringt. Der entscheidende Einfluß Tintorettos im Festhalten des Momentes wildester Erregtheit, in der gewaltsamen Verkürzung der herabstürzenden Hero und dem warmen, düsteren Kolorit verträgt sich zwar schlecht mit dem fest geglätteten Kontur des niederländischen Manieristen, der überall schärfste Abgrenzung der Formen verlangt; aber dennoch schlummert hier eine keusche, ihrer selbst noch nicht bewußte Kraft, der erste Keim zu einer der vollendetsten späteren Schöpfungen: der Amazonenschlacht.

Wie das Dresdener Bild zu Tintoretto, verhält sich eine augenscheinlich gleichzeitig entstandene Studie der Stuttgarter Galerie zu Tizian. Der aufblickende Frauenkopf (Abb. 17), der im Katalog als „Schularbeit von Rubens" geführt wird, im 18. Jahrhundert aber noch dem Meister selbst zugewiesen war, scheint als Vorstudie zu einer Magdalena in der Art von Tizians Büßerin des Palazzo Pitti oder der Eremitage gedacht. Er zeigt Rubens in der ungewöhnlich feinen stofflichen Behandlung des Fleisches mehr als irgendwann unter dem Eindruck Tizians, in den er nach seinem eigenen Ausspruch so vernarrt war, wie ein Jüngling in seine Geliebte. Das schwere Rot der Wangen fällt zwar in die rohere Farbgebung der früheren Arbeiten zurück, aber die Modellierung des fetten Halses und der Schulter in einer reichen Abstufung von hellen Tönen bezeugt die volle Hingabe, mit der er die Malart Tizians in sich aufgenommen haben muß. Auch das leichtgewellte, kastanienbraune Haar und die unmäßig schwammige Fleischbildung scheint dem frühen Tizian oder Palma Vecchio abgesehen. Die derben Züge freilich und der sachliche Vortrag unschöner Einzelheiten, wie der Nasenlöcher, der breiten Zähne oder des Doppelkinns, bedeuten ein eigentümliches Durchbrechen des nordischen Empfindens in dieser ganz von italienischen Schönheitsnormen beherrschten Zeit. In größeren Zusammenhängen aber, wie in der bald bevorstehenden „Verklärung Christi", hat Rubens solche massigen Typen als Ausdrucksmittel für die gewaltige Energie der Komposition höchst wirkungsvoll zur Verwendung gebracht.

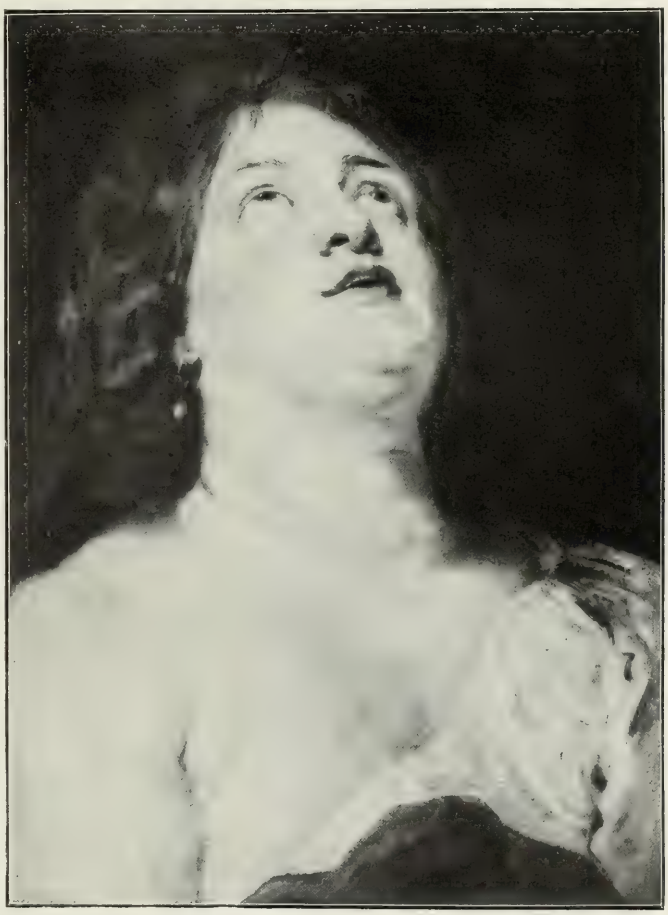


Abb. 17. Weiblicher Studienkopf. Stuttgart, Galerie.

Den Ausgangspunkt für die Kenntnis der biographisch noch recht wenig geklärten Jahre 1604/05 bilden die Gemälde der „Dreifaltigkeit mit Stiftern" in Mantua, der „Taufe" in Antwerpen und der „Verklärung Christi" in Nancy, die alle drei aus der Jesuitenkirche in Mantua stammen. In ihnen tritt die Einwirkung der südlichen Kunst auf Rubens zum erstenmal im weiteren Sinn vor Augen, besonders bei einem Rückblick

auf die kaum drei Jahre früher entstandenen Bilder für S. Croce in Rom. Dort waren die Figuren fast ohne jede Gliederung dicht in den Rahmen gedrängt: nur die unverhältnismäßig große Christusfigur trat selbständig hervor, sonst herrschte in der Anordnung ein Tumult willkürlicher Überschneidungen ohne alle Rücksicht auf die Ansprüche der einzelnen Figur. Der Sinn für die Entfaltung eines Umrisses oder für Zurückhalten im einzelnen zugunsten des gesamten Eindrucks geht noch kaum über einen Marten de Vos hinaus und steht jedenfalls hinter Otto van Veen beträchtlich zurück. Fast das nämliche gilt auch noch von der oberen Partie der leider nur in Fragmenten erhaltenen Anbetung der Dreifaltigkeit in Mantua, dagegen regt sich in den Stifterfiguren des unteren Teils ein mächtiges Streben nach klarem, gefestigtem Aufbau, bei dem das inhaltlich Bedeutungsvolle auch kompositionell gewichtig in Erscheinung tritt. Die entschiedene Überlegenheit der „Verklärung" in dieser Hinsicht erklärt sich daraus, daß Rubens sie unverhohlen dem berühmten Spätwerk Raffaels nachbildet. Wenn ihn auch die Umkehrung des Verhältnisses der Höhe zur Breite zu bedeutenden Abweichungen zwang und er sich genötigt sah, die Figuren im einzelnen neuzugestalten, so bot ihm Raffael in der Anordnung der Massen doch einen nicht zu unterschätzenden Halt. Wie sein Vorbild, teilt er die gedrängte Menschenmenge durch einen breiten, rechts neben der Höhenachse eindringenden Keil von freiem Raum, in den er, auch hierin Raffael folgend, eine isolierte, kniende Frau setzt. Nur dieser Abhängigkeit verdankt die „Verklärung" ihre sichere Haltung gegenüber der „Taufe" mit ihrem empfindlichen Mangel an bildmäßiger Konzentration. Dennoch hat gerade sie als das reifste und eigenartigste der drei Bilder zu gelten, denn hier spricht Rubens frei aus, was ihm von nun an vor allem angelegen ist: die selbständig umrissene Existenz der einzelnen Figur, von der aus er dann allmählich auch zur Rundung größerer Figurenkomplexe weiterschreitet.

Selbst wenn das Bild und die interessante Vorstudie im Louvre keine unmittelbaren Entlehnungen aus Michelangelo aufwiese, würde der Einfluß dieses Künstlers, der fraglos für den jungen Rubens die bedeutungsvollste Persönlichkeit der Renaissance gewesen ist, sofort erkannt werden. Das harte Aneinanderreihen gewaltiger Einzelfiguren in seinem „Jüngsten Gericht" oder in den Gemälden der Cappella Paolina steht Rubens Empfinden in dieser Zeit viel näher als die kunstvollen Konfigurationen Raffaels; vor allem hat er, außer wenn er Raffael direkt nachahmte, wie in der „Verklärung" oder später in der „Disputa der Kirchenväter" in St. Paul zu Antwerpen (Abb. 26), die Figurenmassen niemals nach einem organisch konstruierten Grundriß anzuordnen gesucht, sondern er beschränkte sich wie Michelangelo auf eine ausgeglichene Gestaltung der Aufrißwerte durch selbständige Abrundung und harmonisches Ineinandergreifen der Konturen. In dieser Hinsicht ist die „Taufe" entschieden bewußter und den folgenden Werken verwandter als die „Verklärung", wenn sie auch in ihren athletisch ungeschlachten Gestalten, die bezeichnenderweise durchaus in größerem Maßstab gehalten sind als die Figuren der beiden anderen Bilder, primitiver erscheint. Außerdem aber kündet sich hier gerade durch die Betonung der Umrisse zum erstenmal eine spezifische Eigenart des entwickelten Rubens an: Bei voller zeichnerischer Sachlichkeit beginnt der Kontur in der eigentümlichen Stilisierung von wechselhaft schwellenden und gespannten Kurven zu schwingen, deren starker dekorativer Wert von jetzt an dem Gleichgültigsten, was Rubens zu gestalten unternimmt, eine immer neue, das Auge ansprechende Bedeutung verleiht.

Abb. 18. Gefangennahme Christi. Stockholm, v. Tamm.

Farbig bewegen sich die drei Bilder ganz auf der Skala Tintorettos. Ihm ist auch der pathetische Vortrag des Pinsels abgesehen, der die Tiefen fett, die kreidigen Lichter aber trocken und rauh auf die Leinwand bürstet. So gelangt in dem naiven Eklektizismus dieser Werke, den der feurige Vortrag vor jeder Öde bewahrt, die alte Forderung der Epigonenkunst, Michelangelos Zeichnung mit venezianischem Kolorit zu verquicken, mit einer in der Geschichte des niederländischen Romanismus unerhört ursprünglichen Kraft zur Erfüllung.

Auf der Entwicklungsstufe dieser drei Hauptwerke aus der Mantuaner Zeit steht die Skizze einer „Gefangennahme Christi" im Besitz des Herrn v. Tamm in Stockholm (Abb. 18). Auf den ersten Blick fallen die etwas kunstlos in der Art der „Taufe" aneinandergereihten Entlehnungen aus Michelangelo ins Auge. Der Zenturione links ist dem Karton der Badenden entnommen, der Judas dem Adam im Jüngsten Gericht nachgebildet, der Soldat in der Mitte, der wie geblendet zurückschrickt, ist mitsamt den vier niedergestürzten Männern aus der Bekehrung Pauli kopiert. Es folgt ein noch stärker zurückgeworfener Krieger, der einen der Genien im Jüngsten Gericht (links oben) wiedergibt, und in dem Kriegsknecht am Rande erkennt man wieder einen der Begleiter des Paulus aus der Paolina. Im Vordergrund endlich liegt ein niedergeworfener Scherge in der Stellung des für die Mediceerkapelle bestimmten Flußgottes, dessen Modell die Akademie in Florenz besitzt.

Wer die „Verklärung" und die „Taufe" auf die Natur ihrer Entlehnungen geprüft hat, den wird die Art, in der Michelangelo hier für eine höchst persönliche Komposition ausgeschrieben ist, eher für die Zuteilung an Rubens stimmen, als dagegen. Gerade dieses offene Aneignen einzelner Bestandteile zur Entäußerung einer eigenen künstlerischen Idee drängt den Gedanken an van Dyck, der von Kennern als Autor der Skizze genannt wurde, zurück. Van Dyck hat sich nie so unbefangen fremden Eigentums bedient wie Rubens, jedoch traf ihn bei seiner weicheren, empfänglicheren Veranlagung der Einfluß des Südens viel tiefer als jenen. Bilder wie die „Lebensalter" in Vicenza, der „Zinsgroschen" in Genua, die „Bußfertigen Sünder vor der Madonna" im Louvre u. a. zeigen ihn nicht so sehr in Einzelheiten als im innersten Empfinden in einem Grade unter dem Bann der Venezianer, den fremde Einflüsse bei Rubens nie erreicht haben. Es erübrigt sich daher, die mehrfache Behandlung des nämlichen Themas durch den jungen van Dyck zum Vergleich heranzuziehen und an das wirre Knäuel seiner Gruppe im Prado zu erinnern, die nichts mehr weiß von der klaren Entwicklung der Figuren auf der Skizze des Romanisten. Gerade auch das tiefe Studium Michelangelos, das dem Entwurf zugrunde liegt, weist viel mehr auf Rubens als auf van Dyck, dem dieser herbe Genius durchaus wesensfremd war.

Wie in der „Taufe" ist der Brennpunkt der Handlung stark auf die Seite gerückt, wodurch die Hauptperson bei der Menge gleichgeordneter Begleitfiguren nicht den wünschbaren Nachdruck erhält. Dennoch vollzieht sich der Akt des Verrates mit tiefer Verinnerlichung einerseits des ergeben duldenden Christus, anderseits des hastig zudringlichen Judas. Formal sind die Figuren nur schwach miteinander verbunden; die Gruppe folgt noch nicht aus einem einheitlichen Wurf, sondern sie flicht einzelne Erscheinungen aneinander und könnte beliebig erweitert gedacht werden. Mit der „Verklärung" hat sie die sanft abfallende Kurve gemein, in der sie sich von der engerisch abschließenden Figur des Kriegers nach rechts zu entwickelt; sogar die isolierte Frauenfigur hart am unteren Bildrand findet in dem niedergeworfenen Schergen ihr Analogon.

Auffallend und mit allen frühen Werken von Rubens ganz übereinstimmend ist die schwache Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes. Rubens war ganz in der Bewältigung des Figuralen erzogen worden und hat die Landschaft, die er lange Zeit nur als Folie für seine Kompositionen brauchte, erst viel später des tieferen Studiums für wert erachtet. Bis dahin begnügt er sich mit oberflächlichen, häufig nur auf Umrisse beschränkten Andeutungen der Vegetation.

Farbig geht die Skizze nur in den einzelnen blauen und roten Flecken über die Grisaille hinaus, dagegen ist das flackernde Licht der Fackeln mit voller Sicherheit beobachtet und dem etwas verzettelten Helldunkel der „Verklärung" eng verwandt. Vielleicht darf die Skizze im Hinblick auf ihre unorganische Breitenausdehnung, die den Zwang einer bestimmten, zu füllenden Wandfläche vermuten läßt, sogar als ein nicht zur Ausführung gelangter Entwurf aus der Entstehungszeit jener in den Verhältnissen ganz entsprechenden Kolossalgemälde gelten.

Rubens war zu sehr Romanist im eigentlichen Sinn, als daß Tintoretto ihn auf die Länge hätte fesseln können. Sein Auge verlangt nach einer konsistenten Gruppenbildung, und so beschränkt sich schon in den Bildern der Mantuaner Jesuitenkirche der venezianische Einschlag rein auf die Färbung und auch da nur in äußerlicher Weise dem Geschmack nach, ohne Verständnis oder Rücksicht für das tiefere Wesen des venezianischen Kolorismus. Viel stärker ziehen ihn die Probleme der Figurenkomposition an, speziell im Sinn der römisch-klassizistischen Tradition, zu der er sich in der „Verklärung" so rückhaltlos bekannt hatte. Schon ehe er auf längere Zeit nach Rom übersiedelte, konnte er sich in Mantua durch Giulio Romano nach dieser Richtung orientieren. Was er diesem fruchtbarsten und vielseitigsten Schüler Raffaels an stofflicher Anregung verdankt, kommt erst viel später, vorzugsweise in den bacchischen Szenen, in freier Neuschöpfung zur Reife; doch schon um 1605 treffen wir ihn in enger Berührung mit Giulio in einem Gemälde des „Herkules mit dem nemäischen Löwen". Rooses kennt das Werk nur nach Stichen (Oeuvre Nr. 619), bemerkt aber schon, daß es auf Giulio Romano zurückgeht, der es seinerseits einer antiken Gruppe verdankt. Inzwischen hat sich in der Gemäldegalerie von Sanssouci eine auch in den überlebensgroßen Dimensionen sichtlich treue Werkstattwiederholung des immer noch verschollenen Originals gefunden, die kurz nach Rubens' Heimkehr in Antwerpen entstanden seindürfte (Abb. 19)[1]).

Augenscheinlich verlockte Rubens die massige, klumpenhaft geschlossene Gruppe, die sich, ähnlich wie die Täuflinge auf dem Antwerpener Bild, in den schwerfälligen, athletischen Muskelbildungen Michelangelos behandeln ließ. Bis zu einem gewissen Grad ist ja seine Formensprache der Vorliebe für das Kolossale immer treu geblieben, aber schon mit der Übersiedelung nach Rom wird seine Zeichnung geschmeidiger, die Bildfüllung abgewogener, ihre Gliederung mannigfaltiger und gewandter. Mit dem Herkules wäre deshalb auch der ganz verwandte „David mit dem Bären" (Abb. 20) noch in die Mantuaner Zeit zu setzen, den wir nur noch aus dem dürftigen Stich von Panneels kennen. Die nämlichen ungeschlachten Leiber treffen wir bald darauf in den fast $2\,^1/_2$ m hohen Kolossalfiguren von Herkules und Dejanira im Palast Durazzo-Adorno in Genua wieder (Oeuvre Nr. 617 und 618), die augenscheinlich während des oben supponierten Aufenthaltes in Genua im Herbst 1605 entstanden sind. Leider haben sich in den letzten Jahren vor dem

[1]) Eine im Format veränderte kleine Replik besitzt der König von Rumänien in Sinaia; Abbildung bei Bachelin, Galerie de Charles I, roi de Roumanie.

Krieg die alten Sammlungen Genuas den fremden Besuchern völlig verschlossen, um dem Export ihrer Schätze Vorschub zu leisten. Ich kann deshalb für diese Gemälde nur auf die Beschreibung bei Rooses und die Kopie des Herkules in der Zeichnungensammlung des Louvre verweisen[1]).

Eine Arbeit, die wohl ebenfalls noch in die Mantuaner Zeit, also vor 1606, fällt, ist die Kopie nach Michelangelos „Leda" in Dresden, vor der der Name Rubens zuerst von Bode und auch später wiederholt genannt, aber nie herzhaft vertreten worden ist (Abb. 21)[2]). Es stehen jedoch der Zuschreibung keinerlei stichhaltige Gründe entgegen; allgemein wird anerkannt, daß die Kopie von einem Flamen gemalt sein muß, und die mächtig gewölbten Linien tragen bis in die energisch gekrümmten Finger das spezifische Gepräge von Rubens' großzügigem, schon in diesen frühen Jahren leicht ornamentalem Duktus. Die Gesichtsbildung überträgt Michelangelos versonnenes Brüten in ein hübsches, aber ernstes Mädchenprofil; auch sonst drängt sich da und dort ein derb naturalistischer Zug hervor, wie in dem verkürzten rechten Bein oder in den zusammengeschobenen Fettwülsten des Bauches. Die großartige Anschauung aber und die klare, gehaltvolle zeichnerische Durchbildung kann sich dem Original fast kongenial an die Seite stellen, wenn auch der dämonische Odem von Michelangelos Kreaturen dem unbefangenen, auf das Sachliche gerichteten Blick des Niederländers entgeht.

Die Farbe ist, offenbar unter dem Eindruck des Originals, auffallend glatt vertrieben, doch vermag die von Tintoretto gedämpfte Palette der durchsichtigen Helligkeit des spätflorentinischen Originals nicht gerecht zu werden, sondern sie bleibt schwer und tonig, im Hintergrund sogar trübe. Von der frei erfundenen Landschaft gilt, was wir oben bei Gelegenheit des „Judaskusses" feststellen konnten: sie hält sich in den allgemeinsten Formen, sogar in dem recht naiv detaillierten Blumenteppich, der das Lager des Liebespaares bildet.

Die Provenienz der „Leda" aus Prag erinnert an die drei Kopien nach Correggio, die Rubens 1605 für Rudolf II. herzustellen hatte, und deren Empfang der Kaiser aus Prag mit hoher Anerkennung quittierte. Vielleicht folgte ihnen später auch die „Leda" nach Böhmen und wurde bei der Zerstreuung der kaiserlichen Kunstschätze von der Familie Wrzowecz erworben, aus deren Sammlung sie 1723 in sächsischen Besitz überging. Jedenfalls ist sie nicht identisch mit der „Leda", die Rubens 1618 dem englischen Gesandten im Haag, Sir Dudley Carlton, anbot, da er bei diesem Bild einen Amor erwähnt, der der Gruppe beigegeben war. Die Maße lassen nur erkennen, daß die Komposition ebenfalls in Breitformat, aber in größeren Abmessungen gehalten war.

Woermanns Annahme, die Kopie sei erst 1622 in Paris bzw. in Fontainebleau entstanden, wo damals das Original von Michelangelo aufbewahrt war, bedarf im Hinblick auf die trübe Färbung und die peinliche Durchbildung, die im stärksten Gegensatz zu den zahlreichen für jene Zeit beglaubigten Gemälden steht, keiner weiteren Widerlegung; Woermann entkräftet übrigens seine eigene Behauptung, indem er feststellt, daß auf jenem Original die aus den Eiern schlüpfenden Dioskuren zu sehen waren. Rubens hat dagegen nach einer Replik gearbeitet, die, wie das Exemplar der Londoner Nationalgalerie, die Zwillinge nicht zeigte.

[1]) Abbildung bei Rooses, Rubens' Leben und Werke S. 88.

[2]) Vgl. Woermann, Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 1905, S. 53, und die dort verzeichnete Literatur.

Abb. 19. Kopie nach Rubens. Herkules mit dem nemäischen Löwen.
Sanssouci, Gemäldegalerie.

Abb. 20. David mit dem Bären. Stich von Paneels.

Abb. 21. Leda (nach Michelangelo). Dresden, Gemäldegalerie.

Von den Mantuaner Arbeiten, in denen zuletzt eine ausschließliche Neigung zum Klassizismus zu wirken beginnt, führt uns die „Grablegung" der Villa Borghese in ihrer freien Beherrschung der kompositionellen Elemente einen bedeutenden Schritt vorwärts. Haberditzl datiert sie zwar gleichzeitig mit den Bildern in Grasse, indem er sich auf die Ähnlichkeit der Maria hier mit der Cäcilie dort beruft. Sie fällt aber kaum ins Gewicht, da derselbe Typus unverändert auch noch in der Domitilla von 1608 wiederkehrt; überhaupt darf die Typik, wie auch Glück hervorhebt, in diesen Jahren nur mit großer Vorsicht als Handhabe zur Datierung herangezogen werden, weil Rubens schon hier mit Studien operiert, die er bei Gelegenheit ohne wesentliche Änderung in spätere Bilder einsetzt.

Die „Grablegung" besitzt gerade das, was den Bildern in Grasse noch so empfindlich mangelt: den einheitlichen Zusammenschluß der Figuren um ein inhaltliches und kompositionelles Zentrum. Freilich darf man noch nicht die klare Gruppenbildung späterer Arbeiten erwarten, wie denn überhaupt die in Italien entstandenen Kompositionen als solche nur da voll befriedigen, wo sie auf klassische Vorbilder zurückgreifen, wie die „Verklärung" oder der Hochaltar der Chiesa Nuova. Immerhin wird man eine bedeutende Klärung des dargestellten Vorganges gegenüber den Bildern in Grasse nicht verkennen: die Figuren drängen und stoßen einander nicht mehr, sondern beginnen, wenn auch schüchtern, sich frei zu entwickeln und wie in innerem Einvernehmen sich einem vorausbestimmten Bildschema einzufügen. Die Erinnerung an Correggio in der eigentümlich verschobenen Stellung des Leichnams und den affektierten Gesten der vier klagenden Personen lassen vermuten, daß Rubens auf der Reise von Mantua nach Genua im Sommer 1605 in Parma und Modena verweilt hatte, denn auch die kurz nach der „Grablegung" entstandene „Beschneidung" in Genua steht ganz unter dem Eindruck des Parmesanen, und noch 1607 benutzt Rubens in der ersten Redaktion seines Altars für die Chiesa Nuova den Georg aus dem Altar von S. Pietro Martire in Modena (heute in Dresden).

Glücks einleuchtende Vermutung, Scipio Borghese habe die „Grablegung", die noch heute seine erlauchte Sammlung ziert, persönlich bei Rubens, dem er besonders gewogen war, bestellt oder gekauft, würde die spätere Datierung nur stützen, da Scipio Cafarelli erst mit der Thronbesteigung seines Oheims Camillo Borghese, also 1605, den Namen Borghese, die Kardinalswürde und zugleich das Protektorat der Deutschen und Niederländer erhielt, das ihn mit Rubens in nähere Beziehung bringen mußte.

Schon bald nach der Ankunft in Rom (Anfang 1606) begegnen uns die Spuren der eingehenden archäologischen Studien, die Rubens gemeinsam mit seinem Bruder Philipp zu treiben beginnt. Die Frucht dieser halb auf wissenschaftliche, halb auf künstlerische Gesichtspunkte gerichteten Bemühungen um die Kenntnis der antiken Denkmale waren zunächst die Illustrationen, die Rubens, wahrscheinlich noch während der Anwesenheit seines Bruders in Rom (also vor April 1607), für dessen „Electorum libri duo" (Antwerpen 1608) anfertigte. Zweifellos aber haben wir in diesen von Cornelis Galle gestochenen Abbildungen nur einen kleinen Bruchteil der Zeichnungen vor uns, die Rubens nach antiken Bildwerken aufnahm, und die er dann, wie etwa die sog. Pudicitia, in spätere Arbeiten wiederholt einflicht[1]).

[1]) Ein paar schlagende Beispiele von direkten Entlehnungen aus der Antike weist Haberditzl a. a. O. nach.

Doch nicht bloß eine Sammlung motivischer Einzelheiten ergaben diese Kopierarbeiten, sondern der ganze zeichnerische Stil des Künstlers, der unter dem Einfluß Venedigs etwas verquollen war, nimmt jetzt straffere Formen an. Indem er die steinernen Bilder stofflich, nämlich im Gegensatz von Gewand und Fleisch naturalistisch behandelt, die Draperien als Tuch, nicht als Stein charakterisiert und die ausdruckslosen Augen der Statuen nach eigenem Gutdünken mit lebhaftem Blick erfüllt, entstehen Gebilde von einer schwer zu definierenden Doppelnatur zwischen Plastik und wirklichem Leben, die allmählich auf sein eigenes Formempfinden zurückwirken. Besonders kennzeichnend

Abb. 22. Zeichnung nach einem antiken Relief. (Detail.) Stich von C. Galle.

für seinen zeichnerischen Stil in dieser Zeit ist die „missio mappae" aus der Reihe der eben erwähnten Illustrationen (Abb. 22). Die fratzenhaften Köpfe mit der gekrümmten, spitzen Nase, dem kraus zusammengezogenen Mund und den stechenden Augen unter dem wulstig verdickten Jochbein sind, obwohl sie der Typik des Meisters ganz zu widersprechen scheinen, keine willkürlichen Umsetzungen des Stechers, sondern bestätigen durchaus die Eigenart der wenigen noch erhaltenen Federzeichnungen, in denen er sich, wie de Piles berichtet, in diesen Jahren seine Eindrücke flüchtig zu notieren pflegte[1]). In derselben Art haben wir uns auch die Zeichnung nach Lionardos Abendmahl vorzustellen, die Rubens gelegentlich einer seiner Reisen in Oberitalien angefertigt haben muß

[1]) Eine solche besitzt das Berliner Kupferstichkabinett.

und deren graphische Reproduktion durch Soutman in den erwähnten Eigentümlichkeiten ganz mit den Stichen von Galle übereinstimmt.

Die Neigung zur klassischen Physiognomik tritt im malerischen Werk von Rubens zum erstenmal in einer Studie der Akademie von Bergamo zutage, die, vom Katalog der Sammlung als „in der Art des Rubens" geführt, in der Literatur bisher unbeachtet geblieben ist (Abb. 23). Das Bild, das hier ohne seine späteren Erweiterungen wiedergegeben wird, ist in Öl auf Papier gemalt, eine technische Eigentümlichkeit, der wir im Kreis des Rubens später nicht selten begegnen, und die aus Italien stammt[1]). Die Führung des bedeutenden Profils scheint eine Juno nachzubilden, allerdings in den spezifischen, satten Rundungen, in denen sich Rubens' Formempfinden mehr und mehr zu einer konsequenten Ausdrucksweise zu klären beginnt und die uns in den farbig befremdenden, zeichnerisch ungleichwertigen Arbeiten seiner Jugend allein das untrügliche Kriterium in Echtheitsfragen bieten. Gegenüber der weichlichen Zeichnung in der Stuttgarter Studie sind hier die Formen von festgezogenen, rhythmisch gewölbten Linien eingedämmt, auch in der Haltung liegt eine bewußte Fassung, die Rubens nur dem Umgang mit der antiken Kunst verdankt. In schönem Einklang mit dem ergeben abwärts gerichteten Blick steht die ausdrucksvolle Hand mit den anmutig bewegten Fingern, zwischen denen der Stil der geflochtenen Palme ruht. Der Hals setzt sich vom Kinn und der Brust scharf ab und korrespondiert in seiner leicht konvexen Schwingung höchst charaktervoll mit der mächtigen Wölbung des Nackens. Das fein gekräuselte Haar, die kunstvolle Frisur und das knitterige Gefältel der Stoffe ist das nämliche wie in der „Grablegung" und den Gemälden der Chiesa Nuova, denen auch die Färbung, namentlich die stark rote Höhung der Wangen, entspricht.

Ein besonderes Interesse der Studie liegt darin, daß sie den Künstler, ähnlich wie die Skizze zum Hochaltar der Chiesa Nuova in der Wiener Akademie[2]), im Prozeß des Schaffens zeigt; denn schon hier treffen wir die Ansätze der eigentümlichen Arbeitsteilung an, durch die Rubens später sein Wirken zu unabsehbarem Umfang auszuspannen verstand. Das Modell kehrt nämlich in gleicher Haltung, nur im Gegensinn und ohne die Palme, am linken Rand der „Beschneidung" wieder, die Nicola Pallavicini wahrscheinlich 1605 bei Rubens bestellte und auf den Hochaltar von S. Ambrogio in Genua stiftete. Das Bild gelangte sicher nicht vor 1606 zur Ausführung; die Studie aber scheint ursprünglich für einen anderen Zusammenhang bestimmt (nach Haltung und Attribut zu schließen, für ein Sposalizio der Katherina) und dann erst, ganz nach dem Brauch des späteren Rubensateliers, für das Altarbild in Genua wieder verwendet worden zu sein.

In der Folgezeit pflegt Rubens solche detaillierten Vorarbeiten seinen Gehilfen zu überlassen oder sich auf Kohlezeichnungen zu beschränken. In den italienischen Jahren aber, wo er bald hier, bald da seinem Erwerb nachging, war von einem Werkstattbetrieb, wie er ihn nach seiner Heimkehr in Antwerpen ins Leben rief, noch keine Rede, ganz abgesehen davon, daß er an den großen Aufträgen in Italien seine Arbeitsweise durch eigene Versuche und Erfahrungen erst ausbilden mußte, ehe er an eine Teilung der Arbeit denken

[1]) Es ist bemerkenswert, daß sich diese Technik besonders im Kreise Caravaggios, dem Rubens in Rom sicher persönlich nahegetreten ist, nachweisen läßt. Die Schleißheimer Galerie besitzt zwei Gemälde der Caravaggio-Schule, darunter eines von bedeutenden Abmessungen, die auf Papier gemalt sind.

[2]) Abbildung bei Glück, a. a. O. Taf. VI.

konnte. Daß er damals seine Gemälde nach der Art der Cinquecentomeister in großen Kartons vorbereitete, beweist die eigenhändige Beischrift auf einer Zeichnung im Louvre, die E. Michel auf S. 109 seines Werkes abbildet.

Es sei in diesem Zusammenhang noch einer anderen Eigentümlichkeit gedacht, die Rubens schon früh entwickelt und sein ganzes Leben fortführt: wenn er nicht die Originalskizzen behält, wie bei den Bildern der Chiesa Nuova, fertigt er genaue Zeichnungen nach seinen eigenen Gemälden an, um sie bei Gelegenheit später entweder identisch zu wiederholen oder einzelne Figuren an passenden Stellen neu zu verwenden. Gerade diese Nachzeichnungen von des Meisters Hand erlitten dann durch die Gehilfen, denen sie übergeben wurden, vielfache Überarbeitungen und sind deshalb — vor allem in den Beständen des Louvre und der Albertina — z. T. bedauerlich entstellt auf uns gekommen. Nach ihnen ließ Rubens um 1615 die Apostelserie wiederholen, die er 1603 für den Herzog von Lerma gemalt hatte. Der Thomas dieser Serie hatte schon auf der „Verspottung" von 1602 figuriert und tritt im Gegensinn auf der „Verklärung" von 1605 und etwa acht Jahre später auf einem Orgelflügel der Liechtensteingalerie wieder auf. Die ausgezeichnete Wiederholung des Christus aus der nämlichen Folge im Schottenstift zu Wien hat Rubens um 1612 eigenhändig angefertigt. Der Herkules in Sanssouci (Abb. 19) ist nichts anderes als eine um 1610 entstandene Werkstattwiederholung nach einer früheren Arbeit auf Grund einer aus Italien mitgebrachten Zeichnung. Die „Beschneidung" in Genua treffen wir auf einem flämischen Interieur der zwanziger Jahre in kleinerem Format wieder, ein Beweis dafür, daß auch sie in Antwerpen wiederholt worden ist, ein paar Märtyrer der Chiesa Nuova begegnen uns auf den Rückseiten der Kreuzaufrichtung in Antwerpen, und eine Figur aus der Taufe von 1604, die ihrerseits wieder auf Michelangelo zurückgeht, war es, die das Motiv für den Christophorus auf den Außenflügeln der Kreuzabnahme lieferte, nicht, wie Haberditzl meint, der Herkules Farnese[1]). Dagegen weist Haberditzl sehr treffend darauf hin, daß eine Zeichnung zur Kreuzaufrichtung von 1602 etwa 15 Jahre später in der „Bekehrung Pauli" in München neue Verwendung findet, ja sogar noch später treffen wir die Figur in dem „Großen Höllensturz"; es scheint jedoch, daß die Kreidestudie in Oxford, die Haberditzl für eine Vorarbeit der Bilder in Grasse hält, vielmehr eine neue Redaktion ist, die Rubens nach einer älteren Zeichnung um 1615 für seine Gehilfen als Ateliervorlage anfertigte. Damit würde sich auch die für die frühe Zeit erstaunliche Breite und Ausdruckskraft des Striches erklären.

Alle diese Entlehnungen oder Wiederholungen eigener Arbeiten auf Grund von Nachzeichnungen — von denen besonders zahlreiche der Louvre besitzt — gewähren einen eigentümlichen Einblick in die Praxis des Künstlers. Wenn irgend jemand, so hat Rubens verschwenderisch aus dem Vollen geschaffen; aber mit seiner Freigebigkeit hält eine höchst berechnete Ökonomie gleichen Schritt, ein Sammeln des Überflusses, ein Haushalten mit der kostbaren Schaffenskraft der Phantasie, das ihn bei den ungeheuren Ansprüchen, die später an ihn gestellt wurden, jederzeit bereit findet, die verschiedenartigsten und kühnsten Wünsche zu befriedigen. Denn wo sich ein neues Bild nicht leicht und willig einstellt, wird aus dem weiten Repertorium der früheren Schöpfungen das Geforderte

[1]) Allerdings scheint auch Rubens diese gerade damals so hochbewunderte und häufig gestochene Statue bildmäßig wiedergegeben zu haben, und zwar fast unverändert, nur leicht vorwärtsschreitend, als Herkules mit der Keule. Vgl. dazu die Kopie, augenscheinlich nach einem Original des Meisters, die vor einigen Jahren in Berlin versteigert wurde (Photographie in München, Alte Pinakothek).

Abb. 23. Weibliche Studie. Bergamo, Accademia Carrara.

hervorgezogen und der Gelegenheit entsprechend verarbeitet. In diesem Sinne wollen auch die vielen Entlehnungen von anderen Künstlern und aus der Antike verstanden sein, deren sich Rubens bis in sein hohes Alter nicht schämt, die er sich aber in seiner Jugend naturgemäß besonders häufig gestattet. Weit entfernt von ängstlicher Unselbständigkeit, beweist er schon in diesen frühen Jahren mit der Art, wie er fremdes Gut in seine Formen zwingt, ein fast herausfordernd kühnes Selbstbewußtsein, als wünsche er im Wettstreit mit seinen Vorgängern die eigene Überlegenheit zu erproben.

Besonders merkwürdig ist in dieser Hinsicht der Hochaltar der Chiesa Nuova (Abb. 1) mit den anbetenden Engeln, für den Rubens sich sehr weitgehend an einem Altar von Federigo Zuccaro im Gesù inspiriert, dabei aber die Gegebenheiten seines Vorbildes zu unvergleichlich stärkerer Wirkung bringt[1]).

Es ist bekannt, daß Rubens dieses Gemälde als Ersatz für ein anderes, jetzt in Grenoble aufbewahrtes, anfertigte, angeblich, weil die Fenster unmittelbar neben dem Altar auf der Leinwand Spiegelungen verursachten, die das Bild ungenießbar machten. Man fragt sich nun unwillkürlich, ob es nicht genügt hätte, die seitlichen Fenster zu schließen bzw. durch Gemälde zu verstecken, wie es nachher ja tatsächlich geschah. Sollte dann die Leinwand immer noch stärker gespiegelt haben als der Schiefergrund, der für die zweite Fassung benutzt wurde? Bekanntlich nahm Rubens keinen Anstoß, seine eigenen Werke gelegentlich zu wiederholen oder umzugestalten, hier aber schafft er, trotz der Bitten seitens der Bruderschaft um eine Kopie des ersten Bildes, ein völlig neues Werk, was darauf zu deuten scheint, daß ihn die erste Fassung, wenigstens an dem Platz, für den sie bestimmt war, künstlerisch nicht befriedigt hatte, und daß er die Inkonvenienz der Beleuchtung, die durch den Zusatz der beiden Seitenstücke zu heben gewesen wäre, gerne als Vorwand benutzte, um einem erkannten Mangel abzuhelfen und für die hervorragende Stelle, die sein Werk einnahm, in jeder Hinsicht das Beste zu liefern, dessen er sich fähig fühlte. Der Unterschied der beiden Gemälde besteht denn auch nicht in einem „variare alquanto segondo il capriccio mio", wie Rubens sich in einem Brief ausdrückt, sondern trennt die beiden Bilder in ihrer elementarsten Anlage. Das erste baut sich ganz dezentrisch auf, die Figuren füllen locker den Raum und die Farbe besitzt den entschiedenen Vorrang vor dem tektonischen Gefüge. Das zweite dagegen hält an straffer Symmetrie fest und gewinnt dadurch erst im Augenpunkt des halbrunden Chores das für einen wuchtigen Abschluß der Langhausachse erforderliche Schwergewicht. Rubens beherrschte damals noch nicht wie später die Balance des verhehlten Gleichgewichts, um einer asymmetrischen Komposition jene nach allen Seiten gleichmäßig ausstrahlende Kraft zu verleihen, die der Mittelpunkt einer weiträumigen Kirche verlangt. Er konnte daher zwar aus reiner Überzeugung dem Herzog von Mantua die farbenprächtige, jedoch für ihren Platz ungeeignete erste Fassung zum Ankauf für seine Galerie empfehlen, anderseits aber kehrte er doch bei der zweiten aus besserer Überzeugung zu der primitiveren Altartafel Zuccaros zurück, die ihm durch ihre konzentrische Anlage zugleich auch den wünschbaren Mittelpunkt für die seitlich anzufügenden Teile mit den Märtyrern lieferte.

Das Altarwerk der Chiesa Nuova ist also in doppelter Hinsicht von Interesse: der Not äußerer Verhältnisse gehorchend, vertauscht Rubens sein ursprüngliches, stark durch

[1]) Das zeitliche Verhältnis der beiden Bilder kann deshalb nicht umgekehrt sein, weil Zuccaro seit 1607 von Rom abwesend war und 1609 auf der Heimreise starb. Beschreibung des Bildes bei Titi, pittura etc. nelle Chiese di Roma 1686, S. 149.

Correggio inspiriertes Werk mit einer einheitlich gedachten Trilogie von ungewöhnlicher Breite und Großartigkeit. Zugleich aber bekennt er mit dem Rückschlag zur klassischen Kompositionsweise, daß er den kühnen Vorstoß ins Barock, den das Bild in Grenoble darstellt, selber nicht billigt. Die vorübergehende Neigung zu Correggios aufgelöster, freier Kompositionsweise, die, wie wir vermuteten, auf einen Besuch in Parma 1605 zurückgehen dürfte, ist damit überwunden. Sie füllt episodenhaft die Jahre 1606 und 1607, beherrscht vor allem die Pietà der Villa Borghese mit ihren verkürzt und schräg ineinandergreifenden Figuren und weicht dann stärkeren, von Rom ausgehenden Anregungen. In der schon erwähnten „Beschneidung" in Genua muten die Engel, die in offenbarer Anlehnung an Correggio mit ihren Extremitäten geräuschvoll um sich schlagen, altertümlicher und weniger persönlich an als die rundlichen Putten des Altars der Chiesa Nuova, namentlich in seiner zweiten Fassung wo jeder der kleinen Genien, ganz nach der sachlichen Sinnesart des späteren Rubens, eine inhaltliche Funktion versieht, in diesem Falle also beim Tragen des Madonnenbildes mit Hand anlegt.

Es ergibt sich demnach für die „Beschneidung" das Datum 1606; am Ende desselben Jahres erfolgt der Auftrag für den Altar der Chiesa Nuova, der in seiner ersten Form, als Höhepunkt der durch Correggio veranlaßten Lockerung des Aufbaues, im Juli 1607 noch nicht beendet war, jedoch im September aufgestellt und in der Kirche retuschiert werden sollte. Augenscheinlich verschob sich dann die Weihe des Altars, denn erst am 2. Februar 1608 benachrichtigt Rubens den Herzog von Mantua von dem Schicksal seiner Arbeit und bietet sie ihm zum Kauf an. Die drei riesigen Gemälde, die heute den Chor der Kirche schmücken, sind also zwischen Februar und Oktober 1608 sichtlich „con furia" gemalt worden. Der breite Strich und das Herausholen der Lichter aus tiefen Schattenmassen streift ans Rohe, besitzt aber eine starke Wirkung in die Ferne. Die Farbe ist durchaus schwer; ein tiefes, opakes Blau, sattes Goldgelb und bräunliches Rot, das sich auch dem Inkarnat mitteilt, bilden den Grundakkord des Mittelstückes, und mit dieser höchst charakteristischen Farbskala steht der unverrückbare Terminus ad quem für alle Zuschreibungen und Datierungen fest, die das Oeuvre des Künstlers während seiner Wanderjahre bereichern wollen; denn sogar noch über die italienischen Jahre hinaus hält Rubens, wenn auch nur äußerlich an den gebrochenen Farben, den warmen Tönen und der rauhen Farboberfläche der Venezianer fest. In dieser Hinsicht scheint von den zahlreichen, namentlich durch Rooses und Rosenberg eingeführten Zuschreibungen und Datierungen für die italienischen Wanderjahre einzig der wirkungsvolle, fast theatralische „Heilige Georg" im Prado Stich zu halten; wenigstens läßt sich der etwas äußerliche Prunk dieses Gemäldes, das aufgeregte und doch so wenig überzeugende Pathos des sich bäumenden Pferdes, mit dem sachlichen Ernst, der bald nach der Heimkehr einsetzt, nicht mehr in Einklang bringen. Im engen Zusammenhang mit dem Hochaltar der Chiesa Nuova dürfte außerdem ein kleiner Entwurf, früher im Besitz von Dr. James Simon in Berlin, entstanden sein (Abb. 24); er zeigt, ganz analog den Heiligen, auf den Flügelbildern, einen Märtyrer von römischem Typus in kriegerischer Rüstung, der sich auf seinen Schild stützt und mit der erhobenen Rechten seine Turnierstange hält, während ein Putto im Begriff steht, ihm den Kranz aufs Haupt zu drücken. Das rohe Herausholen der Glanzlichter aus dem tiefen Kolorit deutet ebenso wie die ganze Haltung mit dem etwas schematischen Stand- und Spielbeinmotiv auf die letzte römische Zeit des Künstlers, in der die klassische Allüre, durch eine etwas äußerliche, aber wirkungs-

Abb. 24. Skizze zu einem Märtyrer.
Früher Berlin, Dr. James Simon.

volle Lichtbehandlung malerisch belebt, vorherrscht. Die Verwandtschaft mit der Skizze zu dem römischen Altar in der Wiener Akademie ist denn auch recht eng, wenn man von dem verschiedenen Malgrund — hier Holz, dort Leinwand — absieht.

Ein Kapitel für sich, und zwar als Ganzes weitaus das glänzendste in Rubens' Tätigkeit im Süden, bilden die Porträts. War der Künstler sonst bei aller persönlichen Gestaltungskraft immer noch nehmend und abhängig, so steht er im Bildnis nicht nur ganz selbständig da, sondern weit über allem, was Italien im Beginn des 17. Jahrhunderts hervorbrachte. Diese Überlegenheit trat in der an originellen Erscheinungen so armen Florentiner Porträtausstellung von 1911 recht klar vor Augen, wo unter den Werken des 17. Jahrhunderts das Mantuaner Stifterbild von Rubens neben dem Pseudo-Borro aus dem Berliner Museum den unbestrittenen Mittelpunkt des Interesses bildete.

Es ist bezeichnend, daß Philipp Rubens in seinen öden Hexametern „ad Petrum Paulum Rubenium navigantem" als einzige konsistente Angabe über seinen Bruder das „artefices effigere figuras" erwähnt, denn tatsächlich scheint, wie Ruelens treffend beobachtet, die größere Anzahl von Rubens' Jugendwerken in das Gebiet der Bildnismalerei zu fallen. Eigentlich kann man ja von den niederländischen Manieristen durchweg behaupten, daß das Bildnis den genießbarsten Teil ihres Schaffens darstellt, insofern ihnen hierbei der dem Nordländer angeborene Sinn für das Individuelle zustatten kam und ihnen vor ihren italienischen Kollegen einen entschiedenen Vorsprung sicherte. Das schon erwähnte, erst jüngst bekannt gewordene Bildnis eines Mechanikers (Abb. 78), das zweifellos als eine Arbeit aus Rubens' voritalienischer Zeit angesprochen werden darf, offenbart im reinsten Sinn die Voraussetzungen eines nüchternen, exakten Porträtisten, die Rubens nach Italien mitbrachte. Mit der Bedeutung der ihm gestellten Aufgaben wuchsen dann aber seine Fähigkeiten überraschend schnell und vielseitig. Im

Bildnis, das eigentlich auf einen engeren Kreis von Möglichkeiten angewiesen zu sein scheint, durchbricht sein schöpferisches Genie zuerst die Schranken alles Hergebrachten und kennzeichnet ihn in seinem Gestaltungsreichtum — ganz abgesehen von den Anklängen der Malart — als den wahren Erben Tizians.

Der erste kühne Wurf ist das grandiose, ganz eigenartige Reiterbild des Herzogs von Lerma, dessen Bedeutung Glück erst kürzlich erschöpfend gewürdigt hat. 1604—1605 folgen die pathetischen Stifterbildnisse in Mantua, die an Wucht der Auffassung und Gestaltung alles überragen, was Italien seit Tizian hervorgebracht hatte. Ihre ursprüngliche Wirkung zu ermessen, ermöglicht uns die Rekonstruktion des leider verstümmelten Werkes, die wir dem Scharfsinn und einem glücklichen Fund von Gustav Glück verdanken.

Aus dem Jahre 1606 sind die großen (etwa 2,75 m hohen) Bildnisse bei Frau Ralph Banks in Kingston Lacy datiert, in denen Rubens zwei Damen der genuesischen Aristokratie darstellt, Brigitta Spinola im prächtigen, weißen Brautkleid und Maria Grimaldi, beide in ganzer Figur, letztere in Begleitung ihres Zwerges[1]). Leider hat die englische Forschung diese außergewöhnlichen Porträts der Veröffentlichung noch nicht für wert erachtet, und müssen wir uns mit den dürren Beschreibungen von Waagen und Rooses und einem unzulänglichen Stich von Lenhert begnügen. Man wird sich die Bilder in der noblen Haltung des Münchener Arundelporträts zu denken haben, wie ja auch die Stifterfiguren in Mantua 30 Jahre später im Ildefonsoaltar ganz verwandte Parallelerscheinungen finden. Während des nämlichen Aufenthaltes in Genua im Winter 1605/06 müssen auch die verschollenen Bildnisse des Agostino Spinola und seiner Gemahlin angelegt worden sein, von denen oben die Rede war.

Allen diesen Bildnissen dürfte sich an origineller Gestaltungskraft aus der gleichzeitigen italienischen Bildniskunst nur der vereinzelt dastehende Alof de Wignacourt von Caravaggio im Louvre zur Seite stellen lassen. In ihrer großzügigen Anlage blühen die längst eingeschlummerten Anregungen Tizians aus den vierziger Jahren (Farnesebildnis in Neapel, Karl V.) in neuer, verheißungsvoller Form wieder auf und bereiten die glänzenden Schöpfungen vor, mit denen van Dyck 20 Jahre später, ebenfalls in Genua, seinen Weltruhm gründen sollte. Wirft man endlich einen Blick über die Grenze der italienischen Zeit hinaus auf jenes noch ganz in den Farben des Südens gehaltene Doppelbildnis, in dem Rubens kurz nach seiner Heimkehr sich selbst mit seiner jungen Frau so frei von allem Hergebrachten, bloß der frischen Eingebung seines zuversichtlichen Glücksgefühles folgend, darstellt, so gewinnt man den Eindruck, das Porträt sei damals sein eigentliches, persönlichstes Gebiet gewesen, denn nur hier entfaltet er schon in dieser frühen Zeit den vollen Reichtum seiner schöpferischen Kraft.

Neben solchen bahnbrechenden Erfindungen stehen aber auch bescheidenere, ja konventionelle Bildnisse, die im Zwang des höfischen Geschmackes nach den üblichen Ansprüchen auf Ähnlichkeit und repräsentative Erscheinung entstanden. In den Briefen aus Spanien bekennt Rubens, wie lästig er das Ansinnen seines Herrn empfand, die vornehmsten Damen des spanischen und, wie ihm zugemutet wird, auch des Pariser Hofes für die Mantuaner Schönheitsgalerie zu porträtieren. Zu solchen schablonenhaften Aufgaben war sein Landsmann, der erfindungsarme Frans Pourbus, der zugleich mit ihm

[1]) Nach einer vor dem Original genommenen Notiz, die ich Wilhelm Bode verdanke, lautet die durch Restauration z. T. entstellte Bezeichnung auf dem Bilde der Marchesa Spinola: PETR PAULUS RUERUS (sic!) PINXIT ATQUE SINGULARI DEVOTIOE ATD..C...DCVI.

Abb. 25. Damenbildnis.
London, Frau Alfred Morrison.

im Dienste des Hauses Gonzaga stand, die bei weitem geeignetere Kraft, und es ist daher unverzeihlich, daß das Brüsseler Ausstellungswerk ein prächtiges Frauenporträt von Rubens, das H. Hymans in Madrid entdeckt hatte, und das seither allgemein anerkannt war, ohne jede Begründung dem trockenen Pourbus zuteilt[1]) (Abb. 25). Es kennzeichnet die Oberflächlichkeit dieser Publikation, daß man die Meinung der Gelehrten, die für das Werk eingetreten waren, gar nicht anführt und sich bloß mit vagen Vermutungen bemüht, in der Dargestellten Maria von Medici (!) zu erkennen. Greift man aus Pourbus' Tätigkeit der Jahre 1600—1610 als Vergleichsobjekt ein typisches Beispiel heraus, etwa das Porträt der Herzogin Eleonore von Mantua im Palazzo Pitti[2]), so fällt die dürre, erlebnisarme Auffassung der Persönlichkeit sogleich ins Auge, besonders wenn man etwa das Porträt der nämlichen Herzogin auf dem Mantuaner Stifterbild von Rubens daneben hält. Freilich mußte auch Rubens sich unter dem Druck der herrschenden spanischen Etikette gelegentlich mit der kühlen, althergebrachten Bildnisform abfinden und auf die Wiedergabe von Kostüm und Schmuck eine peinliche Genauigkeit verwenden, die ihm hart angekommen sein mag. Die edle, an Moro gemahnende Durchbildung des Details in dem erwähnten Frauenbildnis bei Frau Alfred Morrison (London) könnte man Pourbus allenfalls zutrauen, die große zeichnerische Form jedoch und die einheitliche Gestaltung von Gesicht und Händen mit den typischen, sanft gebuchteten Umrissen lassen die entwickelte Linienführung des jungen Rubens nicht verkennen.

Ein sehr ähnliches, wohl ebenfalls für den Hof gemaltes Frauenbildnis besitzt das Museo Civico in Verona unter der Bezeichnung „Schule van Dycks". Die Tracht weist auf die Jahre 1600—1610. Bei gleich nüchterner Auffassung gibt sich der stilistische Charakter des Künstlers hier, namentlich in der Zeichnung, noch schärfer zu erkennen als in dem eben genannten Werk. Der schwarzweiß gestreifte, golddurchwirkte Taffet des Mieders, die schwarze Mantille und die hohe Frisur des feingelockten, rotblonden Haares

[1]) Trésor de l'art belge I, Pl. 51.
[2]) Abbildung in Rassegna d'arte V, S. 85.

sind, wenn auch etwas kühl und peinlich, so doch höchst pikant im Geschmack spätvenezianischer Bildnisse behandelt und vervollständigen sehr glücklich unsere Vorstellung von Rubens' Malweise in den Jahren 1604—1605. Nach der spröden, abweisenden Haltung der Dame und dem stolzen Zurschautragen von Schmuck und Putz möchte man in ihr eine jener „Schönheiten" vermuten, die den Kunstserail des Herzogs Vincenzo zierten und die sonst bei den wechselvollen Schicksalen der Mantuaner Galerie alle verschollen sind.

Ein Rückblick auf die ganze erste Schaffensperiode von Rubens zeigt den Künstler zunächst kühn und ungestüm das Kolossale anstreben, wenn ihm auch im einzelnen noch so viele Entlehnungen und Abhängigkeiten nachzuweisen sind. Gegenüber den Leistungen der Manieristen — und als solchen müssen wir ihn historisch zunächst noch ansehen — bedeuten seine Porträts und die Bilder der Mantuaner Jesuitenkirche unerhört freie und geniale Schöpfungen, die sich von jeder eingebürgerten Norm oder Regel machtvoll losreißen. In Rom tritt dann ein Rückschlag zur Mäßigung ein, der während der folgenden Jahre in Antwerpen in einer ununterbrochenen Reihe von Arbeiten weiterwirkt bis zu seinem Gipfelpunkt: der „Kreuzabnahme" von 1612 (Abb. 45). Hier erreicht Rubens voll und rein jenes sichere Ebenmaß, die feinsten Unterscheidungen von Linien- und Formenwerten, kurz, die Beherrschung der „Äquivalente" — um mit Burckhardt zu sprechen —, die er sich seit der engeren Berührung mit der klassischen Kunst des Cinquecento in Rom zum Ziel gesetzt hatte.

Neben dieser folgerechten Entwicklung läuft allerdings eine zweite, in ihrem wilden Naturalismus fast entgegengesetzte Tendenz, die jedenfalls während der letzten Jahre in Rom durch Caravaggio angeregt worden war. Es ist hier nicht der Ort, diese höchst bedeutungsvolle Nebenströmung zu verfolgen, da sie ihre Haupterzeugnisse, die „Anbetung" im Prado, die verschollene „Judith", die „Kreuzaufrichtung" in Antwerpen (Abb. 27, 34, 29) u. a. nach 1608 hervorbrachte und erst etwa fünf Jahre nach der Rückkehr von Italien wieder in die große, barock-klassizistische Entwicklungslinie des Meisters einmündet. Dennoch liegen ihre Quellen zweifellos in Rom, und wenn die „Susanne" der Villa Borghese, die Haberditzl auf 1605 datiert, überhaupt schon in Italien gemalt worden ist, so besäßen wir in ihr den frühesten Beleg für die unmittelbare Wirkung des lombardischen Naturalisten auf den bis dahin ganz klassizistisch orientierten Rubens, die allerdings nicht vor 1607 angenommen werden kann. — Die Übersiedelung nach Antwerpen fällt also in eine Zeit straffer Anstrengung und mannigfaltigen Strebens und ist in keiner Hinsicht als ein Abschluß oder Neubeginn in der Entwicklung des Künstlers aufzufassen.

Um den rechten Maßstab zur Beurteilung von Rubens' Schaffen im Süden zu gewinnen, wird man endlich auch die bedingende Macht der äußeren Verhältnisse in Betracht zu ziehen haben, unter denen seine Arbeiten zustande kamen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Vincenzo Gonzaga den jungen Künstler, ebenso wie kurz vorher Frans Pourbus, zunächst nur als Maler für seine Schönheitsgalerie in Sold nahm und daß Rubens, der sich dieser Arbeit, wo er konnte, entzog, dadurch seine Geltung am Mantuaner Hof einbüßte. Wenigstens muß es auffallen, daß wir von 1605 ab gar nichts mehr über Aufträge für Vincenzo hören, daß ferner die Mantuaner Galerie, die zu jener Zeit außer Porträts noch kein Bild von Rubens besaß, die Gelegenheit zur

billigen Erwerbung des Prachtstückes von 1607 ungenutzt ließ, und endlich, daß die Herzogin sich für ein Altarbild, welches sie einer Kirche zu stiften wünschte, an den Modemaler der Zeit, den öden Pomarancio wandte und naiverweise Rubens nur beauftragte, mit seinem römischen Kollegen wegen der Bezahlung zu unterhandeln. Immerhin braucht die äußere Nötigung, unter der sich naturgemäß Rubens' Arbeit als Hofmaler bis zum Abschied von Mantua 1605 vollzieht, nicht bloß als Hemmnis aufgefaßt zu werden, sondern sie hat ihm im Gegenteil gewiß oft über unfruchtbares Zögern hinweggeholfen und ihn schon frühe in allen Sätteln geübt.

Verhängnisvoller für das aufstrebende Genie des jungen Künstlers war die seinen Stolz kränkende Zumutung, Gemälde, namentlich Bildnisse, handwerksmäßig herzustellen. Besonders von Valladolid aus macht er hierüber seiner Verbitterung offen Luft. Außerdem lud ihm gerade die Reise nach Spanien durch den unsäglich mühseligen Transport seiner kostbaren Frachten eine drückende Last kleinlicher, materieller Sorgen auf, die gar nichts mit seinem Beruf zu tun hatten und die ihm der mantuanische Gesandte in Valladolid nur mit Mißachtung und Kränkung lohnte. Dabei steht seine Existenz unter ständiger Beunruhigung durch die immer säumige Besoldung von seiten des Mantuaner Hofes. Neben den üblichen Höflichkeitsphrasen werden in seinen Briefen beständig die Klagen darüber laut, daß er vor die harte Notwendigkeit gestellt sei, die für sich und das Ansehen seiner Stellung erforderlichen Mittel auf eigene Faust zu beschaffen. Was Rubens dann später in Rom durch den von jeher berüchtigten Neid und die Mißgunst der dortigen Kollegen gelitten haben mag, kann man sich aus den traurigen Erfahrungen eines Caravaggio oder Domenichino an den Fingern abzählen, die, ähnlich wie er, die alteingesessene Künstlerclique in der Gunst des Publikums auszustechen drohten.

Die Erwägung aller dieser Widerwärtigkeiten scheint nicht überflüssig, um die landläufige Vorstellung von Rubens als einem von früh auf durch das Glück verwöhnten Künstler in die Grenzen des Tatsächlichen zurückzuweisen. Wenn er trotz aller innerer und äußerer Hemmungen als triumphalen Abschluß seiner achtjährigen Tätigkeit in Italien die bedeutendste damals im Bau befindliche Kirche Roms mit seinem gewaltigen Hochaltar schmücken durfte, so verdankte er diesen entscheidenden Erfolg nicht zum mindesten seiner ungewöhnlichen Anpassungsfähigkeit im Umgang und der überlegenen Mäßigung, von der seine Briefe schon in diesen Jahren ein glänzendes Zeugnis ablegen. Überhaupt würde das Entwicklungsbild des jungen Meisters unvollständig bleiben, wenn man der für die ganze spätere Zeit so bedeutungsvollen Förderung vergäße, die er während seiner Wanderjahre in rein menschlicher Beziehung erfuhr. Denn auch hier beweist er einen genialen Weitblick, durch den er allen Verhältnissen Rechnung zu tragen und überall sich selbst vorwärts zu bringen versteht. Die dornen- und ehrenvollen Erfahrungen am Hof von Mantua und Valladolid, in der Aristokratie Genuas und der römischen Hierarchie hoben nicht nur seine soziale Stellung im allgemeinen, sondern ihnen hatte er es zu verdanken, wenn es ihm später gelang, mit der schwierigen Maria von Medici Jahre hindurch ersprießliche Beziehungen zu unterhalten, wenn er den unzugänglichen Philipp IV. für sich einnahm und Karl I. bezauberte und sich dadurch die bedeutendsten malerischen Aufträge sicherte, die zu seiner Zeit die europäischen Höfe zu vergeben hatten. Auch was ihn damals im Süden wie ein Zwang bedrücken mußte, schlug für seinen weiteren Verkehr mit hohen Gönnern,

auf den er zur vollen Entfaltung seiner Leistungsfähigkeit immer angewiesen war, nur zu seinem Besten aus: er war schon frühe gewöhnt worden, auf allen Gebieten der Malerei jedem Wunsch unverzüglich zu entsprechen und den Prozeß des Gestaltens nicht einem guten Augenblick anheimzustellen, sondern ihn in unmittelbarer Reaktion auf den gegebenen Auftrag zu vollziehen.

In den Jugendjahren beginnt also schon das eigentümlich fruchtbare Wechselverhältnis von Nachfrage und Produktion, das, weit entfernt ihn zu verflachen, seine fast grenzenlosen Fähigkeiten erst recht ans Licht ziehen sollte und auf seine ganze Laufbahn den seltenen Glanz einer bis ins letzte glücklich erfüllten Verheißung breitet.

Die Nachwirkung Italiens auf Rubens und die Gründung seiner Werkstatt*)

Das Lebenswerk von Rubens stellt in seiner unabsehbaren Ausdehnung und der tiefen, erschütternden Wirkung, die es bis weit über die Grenzen der Niederlande ausgeströmt hat, jeden, der ihm näher tritt, vor eine kaum zu fassende Kundgebung menschlicher Fähigkeiten. Nicht nur, was er selbst berührt, trägt den Stempel seiner unerschöpflichen Zeugungskraft: er zieht auch eine Anzahl starker Talente, ja fast alle Zeitgenossen in Antwerpen derartig in seinen Bann, daß sie sich jedes persönlichen Wollens entäußern und glücklich scheinen, ihre Kräfte in seinen Dienst stellen zu dürfen. Von äußeren Umständen unerhört begünstigt, scheint dieses Leben und Schaffen ungetrübt und göttergleich dahinzuziehen; alle Kräfte wirken stets auf ein glückliches Gelingen zusammen, ohne sich je in mühevollem Suchen und Ringen nutzlos zu verbrauchen. Das Bekenntnis an einen Korrespondenten: „Mein Talent ist so geartet, daß keine Unternehmung, sei sie noch so groß oder mannigfaltig im Gegenstand, mein Selbstvertrauen je überboten hat", wäre bei jedem anderen wahnwitzige Selbstüberhebung; in seinem Munde ist es eine naive, auf der festen Basis seiner Leistungen gegründete Bewertung seiner Fähigkeiten.

Soweit Rubens diese selbstsichere Vollkommenheit und damit seine herrschende Stellung in der flämischen Malerei bloß seinen überlegenen Gaben verdankt, gehört sie zu den Phänomenen, die, aller Erklärungs- und Deutungsversuche spottend, die wortlose Bewunderung der Nachwelt fordern. Was aber an äußeren, geschichtlichen Faktoren zusammenwirken mußte, um dieses unerhört fruchtbare Wechselverhältnis von Verdienst und Glück zu ermöglichen, liegt in einem der Forschung zugänglichen Gebiet, und zwar im wesentlichen nach zwei Gesichtspunkten: Rubens ist der Erbe einer langen, höchst verwickelten Kunsttradition und als solcher naturgemäß stark eklektisch, wenigstens bis zur Zeit seiner vollen Reife; es bietet sich also namentlich für die Betrachtung seiner Jugendentwicklung ein ziemlich dichtes Netz verbindender Fäden, die seine Stellung im Gesamtbild der zeitgenössischen Kunst festlegen. Noch entscheidender als diese historischen Bedingungen aber wirkt die eigentümliche autonome Zucht seiner Arbeitsweise, die geregelte Art, in der er seine natürlichen Gaben entfaltet, auf das Gedeihen seiner künstlerischen Macht. Ein für jede Aufgabe genau bemessener Aufwand von Kräften und die

*) Aus „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Band XXXIV, Heft 5, Wien 1918, Halm & Goldmann.

systematisch festgelegte Arbeitsweise, bei der je nach Wunsch des Meisters ein Gehilfe einspringen kann, führt jeden Tropfen seiner sprudelnden Erfindung der willkürlichen, nutzbaren Produktion zu, und wenn der Einfluß äußerer Anregungen mehr in der Jugend hervortritt, so erreichen erst die Werke des reiferen Mannesalters jene feste Prägung des Stilgefühls und damit die einzigartige, für die Werkstattgründung grundlegende künstlerische Disziplin, mit der Rubens sich eigentlich erst der ganzen Spannweite und Leistungsfähigkeit seiner natürlichen Gaben bewußt wird.

Dazwischen aber liegt, etwa von 1607—1614, eine Zeit starker Gärung, in der er eine überwältigende Fülle widerstreitender Elemente zu vereinigen und in seiner Person auf einen Nenner zu bringen hatte. Streng konservativ erzogen, nimmt er das Erbe des Romanismus, dieser riesigen, unverdauten Ansammlung ausländischer Kunstformen, die so manches schöne Talent vor ihm zermalmt hatte, auf seine Schultern und stellt zunächst nichts anderes dar als die reine Frucht und Erfüllung der bedenklich oberflächlichen Ideale dieser wenig bodenständigen Richtung. Was er in Italien gesehen und erfahren hatte, war durchaus nicht geeignet, ihn zu klären oder ihm die Neubelebung des immer mehr verknöchernden Romanismus unmittelbar zu erleichtern; denn in dem jung emporschießenden römischen Naturalismus traf er auf Ideen und Errungenschaften, die den Normen seiner Schule grundsätzlich widersprachen und den vollen Einsatz seiner schöpferisch umbildenden Kraft erforderten, um mit ihnen in Einklang gebracht zu werden. Zudem treten dann gleich nach der Rückkehr von Italien als einschneidende Bedingungen seines Schaffens die Forderungen des Publikums hinzu, die, man fasse sie als Zwang oder Beflügelung auf, doch immer die künstlerische Überwindung gewisser materieller Ansprüche erheischten.

Wenn Rubens sich schon damals unter dem Ansturm verschiedenartigster Eindrücke, Nötigungen und Ansinnen immer sieghaft durchsetzt, so war dazu einerseits das überlegene Verständnis erforderlich, mit dem sein ungewöhnliches Auffassungs- und Anpassungsvermögen sich alle äußeren Anregungen nutzbar zu machen verstand; anderseits mußte ihn straffe Selbstzucht, die alle Fähigkeiten seines Talentes und Könnens einem bewußten Wollen unterstellte, vor uferloser Breite und Verflachung schützen. Das Zusammenwirken und Ineinandergreifen dieser beiden Fähigkeiten, die uns auf die eingangs festgestellten Gesichtspunkte zurückführen, setzt am Ende des italienischen Aufenthaltes zunächst in lebhaftem Gegenspiel ein und klärt sich in den folgenden Jahren zu einer festen, zielbewußten Organisation, deren Wesen zu ermitteln das Ziel unserer Betrachtung bilden soll.

* * *

Zunächst bedarf das Anfangsdatum der hier abgesteckten Zeitspanne durch einen kurzen Rückblick auf das Vorausgegangene der näheren Begründung.

Schon mit seinen ersten Werken in Italien — oder eigentlich gerade noch in ihnen — steht Rubens in vollem Einklang mit der Auffassung der niederländischen Manieristen, die in ihren Vorbildern — den Klassikern des Cinquecento — nicht eine Erfüllung, sondern eine Verheißung sahen und unvermittelt da anknüpfen zu können glaubten, wo jene aufgehört hatten. Sie erzogen also im vollsten Sinn von Leonardos Ausspruch nur „Enkel der Natur", und auch die besten Talente dieser Schule quälten sich unfrei in der Abhängigkeit von fremden Gesetzen. In dem unerschütterlichen Glauben an einen allgemein

gültigen Schönheitskanon, der durch die Antike und die großen Meister der Renaissance gewährleistet sei, ließen sie sich selbst durch den starken Mahnruf eines Brueghel nicht beirren, sondern forderten mit zäher Überzeugung auch für ihr Land eine der italienischen Hochrenaissance entsprechende Kunstblüte, wobei ihr starr nach südlichen Vorbildern orientiertes Streben das Recht der Gegenwart und der Persönlichkeit, dem Brueghel so kräftig zur Geltung verholfen hatte, kalt von der Hand wies.

Erst von dem vorgefaßten Ideal aus schritt man zur Beobachtung der Natur; durch tastende Versuche, Studien und Skizzen mit ihren Erscheinungen in Fühlung zu treten, wurde bloß als Mittel für höhere Zwecke angesehen. Ohne den gesunden Sinn für objektive Wirklichkeit, den die germanische Rasse nun einmal nicht ganz verleugnen kann und der auch die Romanisten bei allem Streben nach der reinen Form immer wieder, wenn auch unbewußt und wider Willen, zur Natur hinzog, hätte die ganze Schar dieser „sehnsuchtsvollen Hungerleider nach dem Unerreichlichen", entmannt durch ihre unfruchtbaren Leitsätze, schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts absterben müssen. So aber ist ihr naturalistisches Empfinden als Unterströmung immer am Werk und die Inkongruenz ihres Wollens und Vermögens ergibt eben jenes fratzenhafte Wesen, das Alois Riegl so treffend an ihnen festgestellt hat.

Rubens war streng im Sinn der alten Kunstdogmen von einem ihrer reinsten Vertreter erzogen worden. Bei der Verleugnung der eigenen Person, die der Romanismus zugunsten der klassischen Tradition fordert, liegt es ihm zunächst durchaus fern, durch gewagte, eigenwillige Kundgebungen seines Talentes irgendwie hervorzutreten. Während er die Lehren seiner Schule in sich aufnimmt und sich handwerklich vervollkommnet, bleibt das Kapital seiner persönlichen Gaben hinter den Vorschriften des Üblichen, Schicklichen und Nachahmenswerten lange Zeit fast unberührt liegen. Nach vollendeter Lehrzeit eilt er wie alle anderen Studiengenossen über die Alpen, um an den geweihten Stätten der klassischen Kunst den Schwur seiner Treue abzulegen. Was er hier sah, mußte ihm zunächst mehr durch die originale Frische als dem Wesen nach neu erscheinen; denn er fand nur tausendfach bestätigt, was ihm von Jugend auf eingeprägt war. So zögert er auch nicht, sich in der „Helena" von 1601, die er Raffaels Cäcilie nachbildet, offen zum römischen Klassizismus zu bekennen und ihm auch in den riesigen Gemälden der „Taufe" und „Verklärung" von 1604—1605 weiter zu huldigen. Zugleich folgt er einer sehr ausgesprochenen Neigung für die venezianische Farbe und scheint damit die von der ganzen Epigonenkunst geforderte Verquickung von römischer Zeichnung mit venezianischem Kolorit endlich verwirklichen zu wollen, wobei er freilich ebenso wie seine Vorgänger verkennt, daß diese beiden Elemente einander ausschließen. Mit seiner mehr dem Geschmack als dem tieferen Sinn nach venezianischen Farbe modelliert er die Körper weiter in der Art der römischen Meister, von denen allmählich Michelangelo mit seinem Hang zum Kolossalen den maßvollen Raffael bei ihm verdrängt.

Neben der Ästhetik der romanistischen Schule vertritt Rubens auch ihre eigentümliche Arbeitsweise in reinster Form. Von früh auf wurde der Schüler angehalten, auf ein Abgerundetes, Vollendetes hinzuarbeiten und erst nach Festlegung des Gesamtkonzeptes sich den einzelnen Teilen zuzuwenden. Auch der flüchtigste Entwurf sollte nicht fragmentarisch oder eine anspruchslose Notiz aus dem Alltag sein, sondern bis zu einem gewissen Grad die Rundung eines abgeschlossenen Gebildes besitzen. Für Rubens blieb diese Norm zeitlebens geltend. Er hat wohl nie eine Arbeit als mißglückt oder

„verhauen“ unvollendet stehen lassen müssen, sondern die jeweils gestellte Arbeit immer gleich auf den ersten Wurf voll gelöst und dadurch in seinem ganzen unabsehbaren Schaffen eine geschlossene, gleichwertige Vollendung erreicht, die man zwar insgesamt ablehnen, jedoch schlechthin nicht bekritteln könnte. Erst unter der Voraussetzung der fertig über-

Abb. 26. Die Disputa der Kirchenväter.
Stich von Snyders, Antwerpen, St. Paul.

dachten Bildgestalt wird die Natur in Einzelstudien befragt und derart stückweise dem gesamten Zusammenhang zugeführt. Bei diesem Aneinanderfügen von einzelnen Teilen untergeordneter Bedeutung lag nichts näher, als daß man Stücke aus bewährten Vorbildern entlehnte, wenn die eigene Erfindung im Augenblick nichts Besseres eingeben

wollte. Wie Bloemaert gelegentlich den borghesischen Fechter als Hirten in eine „Anbetung" stellt, so verschmäht auch Rubens nicht, sich fremder Figuren gleichsam als Bausteine zu bedienen, ja er folgt dieser Praxis, die wir heute als epigonenhafte Unfruchtbarkeit zu hart zu verurteilen geneigt sind, bis in sein hohes Alter, später allerdings vorwiegend, indem er Figuren aus eigenen Kompositionen wiederholt. Die Feststellung solcher Plagiate nach eigenen und fremden Werken bietet zwar der chronologischen Betrachtung Anhaltspunkte von gewissem Wert, ihre sonstige Bedeutung darf jedoch gerade bei Rubens nicht überschätzt werden, der, sofern er nur wirklich selber am Werk ist, für jeden Anlaß ein völlig neues Bild findet und solche Entlehnungen nur wie Ausdrücke gebraucht, die man in zwei Sätzen von ganz verschiedenem Sinn wiederholt. Mit der gleichen Unbefangenheit, wie aus der Natur, schöpft er gelegentlich aus dem ihm bekannten Material der Kunstgeschichte, wenn sie seinem Gestaltungswillen gerade etwas Geeignetes zu bieten hatte.

Im ganzen bildet Rubens bis etwa zu seinem dreißigsten Lebensjahre mit dem Vorbehalt einer ungleich stärkeren Begabung eine reine Parallele zu seinen Vorgängern Fr. Floris, M. de Vos, O. van Veen u. a. Wie diese, hat auch er den Geist der großen Renaissancemeister zum guten Teil aus der Hand von zeitgenössischen, also nachklassischen Künstlern empfangen, deren Bedeutung für den Romanismus erheblich unterschätzt zu werden pflegt. Die Beobachtung Haberditzls, Rubens sei den Caracci viel wesensverwandter als dem gewaltsamen Caravaggio, trifft freilich nur insofern zu, als er sich in seinen früheren Jahren, abgesehen von der Porträtkunst, durchaus eklektisch verhielt. Eben deshalb aber konnten ihm die Caracci, die doch selber nur auf die originale Kunst der Klassiker zurückwiesen und ihm sozusagen parallel liefen, wenig oder nichts geben. Daß er gelegentlich eine Komposition Agostinos entlehnt, wie in dem Dresdener Hieronymus, oder 15 Jahre später in der Anbetung der Könige in Antwerpen Erinnerungen aus einer Radierung Annibales verwendet, fällt gegenüber den zahlreichen ähnlichen Beziehungen zu anderen Künstlern nicht ins Gewicht. Die Caracci blieben in ihrem Streben, die verschiedenen Elemente der italienischen Lokalschulen nivellierend zu vereinigen, für Künstler, die Anregung aus erster Hand suchten, überhaupt unfruchtbar. Wer täglich die Farnesina und die Sixtinische Kapelle besuchen konnte, dem wird die Galerie Farnese nicht viel bedeutet haben; und tatsächlich begegnen wir bei Rubens, der so unbefangen mitteilt, was ihn beschäftigt, nie eine Spur dieses während seines Aufenthaltes in Rom vollendeten Freskenzyklus[1]).

Wenn er den lebenden Anschluß an die Klassiker überhaupt bei zeitgenössischen Künstlern suchte, so fand er ihn viel eher bei den sogenannten Manieristen, mit denen er durch seine Erziehung schon enge Fühlung besaß und die ihm die Traditionen der Hochrenaissance in den Formen des zeitgenössischen Geschmackes übermittelten. Als schlagendes Zeugnis hierfür steht am Schluß der italienischen Zeit der Hochaltar der Chiesa Nuova,

[1]) Der von H. Tietze unternommene Versuch, im Gegensatz zu der üblichen Anschauung den selbständigen Charakter der caraccesken Kunst zu betonen, kann ähnlich wie Kallabs Bemühung, die verblüffende Wirkung von Caravaggios Auftreten durch den Hinweis gewisser vermittelnder Beziehungen zum Vorausgehenden abzuschwächen, nur bedingt anerkannt werden. Der Wert der beiden Arbeiten ist unbestritten, nicht nur wegen ihrer sachlichen Ermittlungen, sondern gerade deshalb, weil sie ihren Stoff von einem anderen als dem herkömmlichen Standpunkt beleuchten wollen. Wer jedoch diese Künstler weniger monographisch um ihrer selbst willen, als in ihren Ausstrahlungen auf die zeitgenössische Malerei beobachtet, kommt im wesentlichen über ihre alte Einschätzung nicht hinaus.

(Abb. 1), dessen Anlage Rubens Federigo Zuccaro, dem Lehrer seines Lehrers Otto van Veen, entlehnt[1]). Augenscheinlich hielt er es bei diesem aller Augen exponierten Werk für passend, noch einmal ganz der konservativen, ihm von Jugend an geläufigen Form zu folgen und seine persönlichen Anschauungen, die sich eben erst zu bilden begannen, außer Spiel zu lassen. Die nächstfolgende datierbare Arbeit aber, die Anbetung der Könige in Madrid von 1609 (Abb. 27), setzt in dem völligen Umschwung der bisher geltenden Grundsätze einen längeren Umgang mit neuen, dem Romanismus fremden, den Caracci entgegengesetzten Gesichtspunkten voraus und damit beginnt eine neue entscheidende Etappe in der Entwicklung des Künstlers.

Rubens unter dem Zeichen des römischen Naturalismus

Schon während der letzten Jahre in Italien muß Rubens gefühlt haben, daß die Formen der klassischen Meister, in denen er sich bisher ausgedrückt hatte, eines neuen Inhaltes bedürften. Ihn unbefangen aus seinem eigenen Empfinden und seinem tiefen Sinn für Wirklichkeit und Leben zu schöpfen, hatte ihm seine Schule von früh an gebieterisch untersagt. Im strengsten Gegensatz zu der lebensfrohen Kunst des großen Brueghel aufgewachsen, trennten ihn unausgleichbare Widersprüche der künstlerischen Konfession von jenem Genius, dem er im Innersten so nahestand und die reichste Förderung seiner Persönlichkeit hätte verdanken können. Der äußere Anstoß, dessen er bedurfte, mußte vom Süden kommen und er erfuhr ihn, indem er den aufwühlenden Umschwung miterlebte, den Caravaggio durch sein kühnes Eintreten für rücksichtslose Wahrheit in Auffassung und Wiedergabe des Gegenstandes in Rom hervorrief. Die Bedeutung, die schon Karel van Mander dem aufgehenden Stern des Lombarden für die niederländische Malerei prophezeit hatte, schien sich an Rubens zuerst erfüllen zu sollen. Denn jetzt, da er den Naturalismus auf klassischem Boden antraf, in der Sprache des Südens, die nun einmal die autoritative Gewalt besaß, schien eine Einigung mit seinem romanistischen Credo zum mindesten möglich und er mußte sich um so tiefer von ihm ergriffen fühlen, als er gerade damals an einem Punkt angelangt war, wo ihm der Klassizismus, eklektischer oder manieristischer Natur, nichts mehr geben konnte. In den Bildern für die Mantuaner Jesuitenkirche hatte er das Ideal seiner Schule mit einer persönlichen Macht und künstlerischen Vollendung verwirklicht wie keiner vor ihm; doch konnte dieses Hochgefühl seinem nach neuem Stoff verlangenden Gestaltungsbedürfnis nicht genügen.

Durch die Berührung mit Caravaggio erwacht nun seine angeborene, aber von jeher unterbundene Freude an der Beobachtung und Wiedergabe des warmen, pulsierenden Lebens und führt ihn nach langer Selbstentfremdung auf seine eigentliche Individualität zurück. Dabei forderte der Naturalismus in den Formen des Südens — im Gegensatz zu Pieter Brueghel — keinen grundsätzlichen Bruch mit den bisher für ihn geltenden Anschauungen, sondern erlaubte ihm, bei voller Erneuerung des Inhaltes das früher Erlernte beizubehalten. Mochten die italienischen Klassizisten Caravaggio in ähnlichem Sinne ablehnen, wie die niederländischen Brueghel negierten, so sah doch Rubens den Realismus des Lombarden gemildert durch das südliche Element, das ihm von jeher

[1]) Offenbar hat auch die große „Bekehrung Pauli" von Zuccaro in S. Marcello auf Rubens Eindruck gemacht; wenigstens wird sie für seine große Komposition (um 1618) in Berlin (Abb. 4) in gleicher Weise von Bedeutung, wie zur gleichen Zeit die Schlacht von Anghiari in seinen Jagdbildern nachwirkt.

als vorbildlich gegolten hatte. Tatsächlich lag es Caravaggio so fern wie irgendeinem Italiener, die nüchterne Wirklichkeit um ihrer selbst willen darzustellen, weshalb man ihn nicht ohne Recht als Pseudo-Naturalisten bezeichnet hat. Bei schärfster Beobachtung des einzelnen sollte schließlich doch alles nur einer erhebenden Idee dienen, und das Gewand des schmutzigen Alltags war nur darauf berechnet, selbst dem skeptischen Gemüt das Übernatürliche greifbar nahezurücken. Mit allen Mitteln, selbst durch grelle, geräusch-

Abb. 27. Die Anbetung der Könige. Madrid, Prado-Museum.

volle Sensation sollte der Beschauer aufgerüttelt und in die dargestellten Ereignisse hineingezogen werden. Die Ziele eines Brueghel, überhaupt des nordischen Naturalismus im Sinn des umständlichen Erzählens und Belehrens mußten dem Italiener trivial erscheinen, und Caravaggio insbesondere sah in der Wirklichkeit nur das Mittel, einen pathetischen Gegenstand packend zu gestalten.

Unter dieser Form konnte der Realismus auch einem gesinnungstreuen Romanisten annehmbar erscheinen. Man unterschätze nicht diesen vermittelnden Gedankengang, indem man dem Genie jeden beliebigen, für recht erkannten Schritt leichthin zuerkennt. Aus dem Gesamtbild von Rubens' Entwicklung geht hervor, daß er teils von Natur, teils

durch Erziehung streng konservativ war und sich nur in enger Verknüpfung mit dem Vorausgegangenen fortbewegte. Nie finden sich plötzliche, willkürliche Wendungen in seiner Laufbahn, sondern der starke Strom traditioneller Werte, den er in sich führt, gibt seinem ganzen Schaffen einen stetigen Kurs, der sich in schwachen Kurven fortbewegt, und nur die eben angedeuteten Erlebnisse in Rom vermochten ihn einmal stärker aus seiner Bahn abzudrängen.

Kaum in die Heimat zurückgekehrt, wirft er sich mit Leidenschaft auf die Gestaltung bewegter, womöglich dramatischer Szenen, die er der Bibel oder der Mythologie entnimmt. In Erzählungen von drastischer Anschaulichkeit bricht seine Freude am Miterleben und Mitempfinden sprudelnd hervor und erst jetzt, da er den festen Boden des ihm angeborenen Realismus gewinnt, setzt seine persönliche Entwicklung im eigentlichen Sinne ein. Was vorauslag, war ein Vorspiel, die Lehrzeit, während der er tastend und ohne rechtes Bewußtsein seines innersten Wesens Kenntnisse und Erfahrungen gesammelt hatte.

Abb. 28. Elsheimer, Der Sultan.
Nach einer Zeichnung von Rubens, gestochen von Soutman.

Als historischer Beleg für das ausgesprochen persönliche Verhältnis, in dem Rubens zur Kunst Caravaggios stand, gilt uns nicht bloß sein warmes Eintreten für den von der Kirche Madonna della Scala zurückgewiesenen „Tod Mariae", das die Erwerbung des Bildes durch den Herzog von Mantua zur Folge hatte. Viel mehr noch bürgt sein Verkehr mit Elsheimer[1]) für eine nähere Auseinandersetzung mit den neuen Erscheinungen des Naturalismus; denn obgleich Elsheimer seinem Wesen nach Caravaggio viel fremder gegenüberstand als Rubens, hat er sich doch in seinen Nachtstücken und in der schönen Kopie nach dem „David" des Palazzo Spada laut zu ihm bekannt, was um so mehr

[1]) Nach Michels freilich nicht immer zuverlässigem Bericht wäre Rubens damals auch schon mit Elsheimers Schüler Cornelius Poelenburgh bekannt geworden (Histoire de la vie de P. P. Rubens, Brüssel 1771).

bedeutet, als man sonst in seiner italienischen Zeit kaum dem leisesten Eindruck eines zeitgenössischen Künstlers begegnet. Außerdem berichtet auch Sandrart fast übertreibend von dem Zusammenhang zwischen Rubens und Caravaggio, auf den er wohl nicht so sehr durch die wenigen entschieden dafür zeugenden Werke des Meisters als vielmehr durch ihn persönlich geführt wurde; wenigstens liegt es nahe, daß der junge Deutsche während der Reise von Utrecht nach dem Haag und Amsterdam, auf der er Rubens begleiten durfte, den Meister nach seinen Lehrern und Kunstidealen ausgeforscht hat[1]).

Die klarsten Anzeichen für die durch den Naturalismus bei Rubens hervorgerufene Krise sprechen jedoch aus dem auffallenden stilistischen Wandel seiner Werke von 1608/09. Da die Rückkehr in die Heimat mit diesem Umschwung gerade zusammenfällt, so liegt es nahe, sie auch als seine Ursache anzusehen. Dies mag insofern zulässig sein, als Rubens erst jetzt, da ihn die künstlerischen Anregungen Roms nicht mehr durch ihre unmittelbare Nähe und verwirrende Mannigfaltigkeit beunruhigten, sondern sich wie ein fernes Eiland unter einem geschlossenen Umriß darboten, die erforderliche persönliche Freiheit fand, um in eine fruchtbare Auseinandersetzung mit den jüngsten Eindrücken der südlichen Kunst zu treten. Den eigentlichen Anstoß aber hatte er doch von jenseits der Alpen erhalten, und wenn auch der Hochaltar der Chiesa Nuova (Abb. 1) noch die alte, idealistische Richtung innehält, so hatte sich Rubens doch schon in der ersten Fassung dieses Werkes über die Symmetrie des Aufbaues kühn hinweggesetzt. Ebenso läßt die „Susanne" der Villa Borghese[2]), in der er, durch keine äußeren Rücksichten beengt, seinem persönlichen Wunsch und Willen nachgehen konnte, keinen Zweifel darüber bestehen, wohin ihn seine Neigung trieb. Der Vorgang ist ein aus dem Leben gerissener Moment: nichts scheint im Aufbau vorausbedacht — der eine Greis wird sogar hart vom Rahmen durchschnitten — aber alles trifft zusammen im Brennpunkt der Handlung, zu deren Gunsten das Unwesentliche in tiefem Schatten abgeblendet bleibt. Der Körper des nackten Weibes sowie die beiden Alten bieten sich in harten, willkürlichen Verkürzungen dar, von Umrissen ist keine Spur mehr, auch nicht von Schönfarbigkeit; dafür kommt der Inhalt der Erzählung, die schmerzliche Empörung der Frau, die sich nackt den Blicken der brutalen Männer preisgegeben sieht, mit einem überzeugenden Ernst zum Ausdruck, dem sich nichts vergleichen kann, was Rubens bisher gemalt hatte. Hier beginnt also ein neues Leben für ihn, und da das Schicksal der flämischen Malerei in seiner Hand lag, auch für diese.

Caravaggios Bedeutung für Rubens liegt demnach viel tiefer, als durch spezielle Ähnlichkeit in den Werken der beiden Künstler nachgewiesen werden kann. Rubens hat mehr als irgendein anderer sein Wesen erkannt und sich zueigen gemacht; denn er bleibt nicht bei der Nachahmung seiner Mittel stehen, ja er geht überhaupt nur mit Vorbehalt auf sie ein, läßt sich dafür aber die Augen öffnen für das greifbare, volle Menschenleben, das ihm die klassische Kunst nur in seinen allgemeinsten Zusammenhängen zu sehen erlaubt hatte. Damit erwacht sein und seiner ganzen Rasse tiefstes Empfinden, das, von jetzt an allmählich nach außen dringend, seine Ausdrucksmittel und -formen einheitlich durchgärt und in die rechte innere Beziehung zu seiner Person bringt. Der Gehalt

[1]) Von der bekannten Kopie nach der Grablegung Caravaggios, die als Beleg für Rubens' Verehrung für jenen angeführt zu werden pflegt, müssen wir hier absehen. Sie kann, wie Bode beobachtet hat, erst nach 1614 entstanden sein; zudem aber vermögen wir in den ausdruckslosen Typen und der schwerfälligen Behandlung der Farbe Rubens überhaupt nicht zu erkennen.

[2]) Vgl. Haberditzl, Studien über Rubens: Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXX, S. 258ff.

Abb. 29. Die Kreuzaufrichtung. Antwerpen, Kathedrale.

Abb. 30. Nachzeichnung nach Rubens. Das Wunder der hl. Walpurga. Wien, Albertina.

an materieller und psychischer Wirklichkeit und mit ihm die Erschütterung des Beschauers wird jetzt das Ziel seiner Kunst. Der Form soll nur so weit Rechnung getragen werden, als sie den Inhalt nicht beeinträchtigt. Zweifellos brachten diese Grundsätze auf die verstiegenen Ideale des Romanismus eine gesunde Reaktion, die einzige, durch die diesem schemenhaften künstlerischen Treiben neue, lebenspendende Impulse überhaupt noch zugeführt werden konnten.

Der ganze weitere Verlauf von Rubens' Entwicklung besteht nun im Durchdringen und Versöhnen des südlichen Formalismus, in dem er bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr gedacht und geschaffen hatte, mit dem Vorrecht des Individuellen, auf das er von Caravaggio gewiesen worden war. Diese scheinbar schärfsten Gegensätze klingen in seinem Wirken harmonisch zusammen, aus ihrer gegenseitigen Befruchtung folgen bis ins hohe Alter in ungeschwächter Frische immer neue Schöpfungen. Ein Dualismus, der jedem Geringeren verhängnisvoll geworden wäre, fand in ihm eine Synthese von um so zwingenderer Macht, als sie künstlerisch die Lebensbedingungen seines gesamten Landes und Volkes abgeklärt widerspiegelte: das germanische Naturell geistlich und weltlich unter der Botmäßigkeit des Südens.

Abb. 31. Der wunderbare Fischzug. Stich von Soutman.

Rubens beginnt seine Tätigkeit in Antwerpen mit zwei großen Gemälden, die in ihrer ungleichen Gestalt ein aufschlußreiches Bild von seiner noch im Zwiespalt schwankenden Verfassung geben. Die „Disputa der Kirchenväter" der St. Paulskirche zu Antwerpen (Abb. 26) steht noch ganz auf dem Boden seiner italienischen Altäre: der Kompositionsgedanke ist von Raffael entlehnt und mit wenig Glück in das hohe Format gepreßt. Als neuartig fallen nur einzelne Typen von aufdringlicher Individualität ins Auge, die den akademischen Posen der Figuren peinlich widersprechen. Rubens sucht hier von der obligaten Verzückung oder dem resigniert nach innen gekehrten Blick loszukommen, dem er, der Raffaelschen Tradition folgend, noch bei den Heiligen der Chiesa Nuova treu geblieben war[1]). Dieser befangenen Arbeit folgt schon 1609 oder spätestens im Beginn des Jahres 1610 die „Anbetung der Könige" in Madrid, in der Rubens plötzlich jede Gebundenheit an die klassischen Normen abstreift (Abb. 27)[2]).

[1]) Der Vollständigkeit halber sei hier auch die sehr verwandte „Weihe eines Bischofs" erwähnt, die Soutman nach einer Zeichnung von Rubens aus dieser Zeit (im Louvre) gestochen hat.

[2]) Unsere Abbildung zeigt das Gemälde in seiner ursprünglichen Form, ohne die Erweiterungen, die Rubens laut Pacecho 1628 an ihm vornahm.

Wir finden hier kaum mehr die verbindenden Fäden zum Vorausliegenden, so frei ist die Szene aus einer persönlichen Vorstellung heraus geschaffen, so frisch und neu quillt jedes einzelne Motiv aus der Erzählerlust des Künstlers, dem plötzlich die Zunge gelöst zu sein scheint. Woher dieser Reichtum an individuellen Köpfen und Bewegungen, die Mannigfaltigkeit und spontane Frische der Aktionen, die gewaltsame Füllung des Rahmens, in der sich das Handeln der Figuren zu ungeheurer Energie verdichtet? Warum spielt die Szene bei Nacht und Fackelbeleuchtung?

Abb. 32. Loth und seine Töchter. Schwerin, Museum.

Es ist kaum nötig, an die Lichteffekte und die gedrängte Bildfüllung Caravaggios zu erinnern. Viel wichtiger als die Übereinstimmung ist die Art der Abweichung oder vielmehr die Unbefangenheit, in der Rubens hier frei von allen fremden (auch Caravaggios) Ausdrucksformen seiner sprudelnden Laune die Zügel schießen läßt. Waren je einem seiner Vorgänger, ja ihm selber so ansprechende Einzelzüge gelungen wie etwa die Pagen der drei Könige, von denen der eine artig neben seinem Herrn kniet und die Fackel vorsichtig abkehrt, der andere eine lebhafte Äußerung macht über das Kästchen, das er trägt, und der dritte, ein possierlicher kleiner Neger, mit vollen Backen und vorgeschobenem

Mund in seiner Lampe bläst? Gegenüber dem gemessenen Ernst aller vorausgehenden Arbeiten tritt die Epiphanie in ihren burlesken Details und der fast anarchischen Formlosigkeit des Aufbaues als eine ganz unerhörte Erscheinung in das Werk des Künstlers und bedeutet die erste echt von Herzen dringende Äußerung des nun schon fast hundert Jahre alten niederländischen Romanismus, sofern wir überhaupt noch den alten Begriff

Abb. 33. B. Sprangher, Loth und seine Töchter. Stich von Jan Muller.

aufrechterhalten dürfen angesichts dieser Schöpfung, mit der die zweite große Blütezeit der flämischen Malerei einsetzt.

Der bunte Gestaltenreichtum des Bildes namentlich an exotischen Trachten, erinnert uns an die Zeichnung des Britischen Museums, in der Rubens eine jener Elsheimerschen Kompositionen — genannt „Der Sultan" — kopiert, die uns heute gegenüber den Landschaften des Frankfurter Meisters weniger anziehend erscheinen, dafür aber den sonst schwer nachzuweisenden künstlerischen Zusammenhang zwischen Elsheimer und Rubens einmal greifbar vor Augen führen (Abb. 28). Denn sichtlich ist in Rubens schon beim

Nachzeichnen dieses Bildes die Freude an der türkischen Maskerade erwacht, die er dann in seinem Dreikönigsbild so heiter und wohl angebracht zu Wort kommen läßt. Typen wie der stiernackige Geharnischte mit dem krausen Haar, der sich dort über die Wiege beugt, oder der Sultan selbst, der hinter dem Krieger hervorsieht, ferner auch das frontal gestellte Pferd, das sich der profilmäßig orientierten Gruppe so schlecht einordnet, oder gar die abenteuerliche Pelzmütze mit der breiten Krempe, die einer der Greise im Hintergrunde trägt, bieten mit der Zeichnung von Elsheimer zu genaue Analogien, als daß hier die unmittelbare Beziehung des jüngeren Künstlers zum älteren übersehen werden könnte.

Abb. 34. Judith und Holofernes. Stich von C. Galle.

Etwa gleichzeitig mit der Epiphanie entsteht die „Susanne" der Madrider Akademie, in der Rubens das Thema von der derbsten Seite faßt: die schwerfällige nackte Frau sieht sich hilflos den zudringlichen Greisen gegenüber. Dabei wird die platte Sinnlichkeit der Auffassung durch den prachtvollen Schwung des Frauenkörpers und der ihn umspielenden Gewandmassen weit über alles Anstößige in ein rohes, aber echtes Pathos erhoben. Es waltet ein Ernst in der Vertiefung des Vorganges, ein kühnes Zugreifen nach dem Darstellbaren und Darstellenswerten, neben dem alle Susannen der vorausgehenden hundert Jahre in den Niederlanden wie schüchterne Versuche oder sinnlose Schaustellungen verzwickter Aktfiguren anmuten. Die Anordnung scheint ganz improvisiert und allein die Erregung des Augenblicks beherrscht die Darstellung bis in das zerwühlte Linienspiel der Gewänder.

Fast noch ergreifender ist die Version des gleichen Themas, die durch den schönen Holzschnitt von Jegher berühmt geworden ist: Die Alten dringen von beiden Seiten auf ihr vor Scham zerknirscht zusammensinkendes Opfer, das seinen Verfolgern kaum noch Widerstand entgegenzusetzen wagt. Zweifellos darf das Gemälde in der Turiner Pinakothek als das Original angesprochen werden, und seine tiefe, warme Färbung sowie die Provenienz aus dem Palazzo Durazzo in Genua legen die Vermutung nahe, daß es noch in Italien entstanden sein könnte. Dasselbe gilt von dem „Abschied von Venus und Adonis" in Düsseldorf (Abb. 85), wie denn überhaupt aus den früher angeführten Gründen die Übersiedelung nach Antwerpen im Schaffen des Künstlers keinen scharf wahrnehmbaren Termin bildet, sondern mitten in die Zeit seiner Befreiung vom Romanismus fällt.

Die Zweifel, die in jüngster Zeit gegen die gewaltige, von heißem Leben durchglühte Gruppe des Düsseldorfer „Adonis" erhoben wurden[1]), scheinen die von mir erbrachten Argumente für die Echtheit des Bildes in keinem Punkte zwingend zu widerlegen[2]). Es sei daher nur noch auf ein ganz äußerliches Merkmal verwiesen, das für die Urheberschaft von Rubens in der Zeit von 1608 bis 1610 so äußerst kennzeichnend ist: die anormal kleine Bildung der Köpfe. Sie ist schon den Heiligen am Altar der Chiesa Nuova eigentümlich, kehrt in der Disputa der Kirchenväter (Abb. 26) wieder und steigert sich in den Heiligen an den Außenflügeln der Kreuzaufrichtung von 1610 zu einem geradezu unerträglichen Mißverhältnis. Wie hätte wohl je ein kopierender Gehilfe der Werkstatt das wohlproportionierte Berliner Bild, das als die frühere Version ausgegeben wird, derart zu verändern gewagt? Als ein Werk derselben Zeit möchte ich auch den ergreifenden, reichlich lebensgroßen Kruzifixus in der Lambertuskirche zu Düsseldorf ansprechen, der durch allseitige stümperhafte Erweiterungen zu einer „Kreuzigung" ausgebaut und augenscheinlich wegen dieser Entstellung in seinem eigentlichen Wert bisher noch nie erkannt wurde.

Den Höhepunkt dieser Phase, in der Rubens alle Symmetrie oder überhaupt Schematik des Bildaufbaus durchbricht, um den Inhalt ungeschwächt zur Geltung zu bringen, bezeichnet die „Kreuzaufrichtung" in der Antwerpener Kathedrale, die 1610 konzipiert und im folgenden Jahre vollendet wurde (Abb. 29). In seinem titanischen Drang nach schrankenloser Ungebundenheit setzt sich der Künstler, sehr zu ungunsten der Bildwirkung, sogar über die gegebene Dreiteilung hinweg, was er sich bei seinen späteren Triptychen in dieser Form nie wieder gestattet hat. Ähnlich dem Dreikönigsbild und der Susanne ist der Aufbau absichtlich dezentralisiert, und das Auge sucht in dem unorganischen Gewühl der riesenhaften Figuren vergebens nach einem festen Punkt. Die Energie der einzelnen Formen und Bewegungen, der physiognomische Reichtum und die Farbe wird zu einer keuchenden Kraftanspannung gesteigert, die im schärfsten Gegensatz zu dem typisch kühlen Pathos der früheren Werke steht. Neben schweren Schattenmassen leuchten kalte Lichter grell hervor und auch die tonige Farbe macht sich noch kaum von den in Italien empfangenen Eindrücken frei. Inwiefern die Kreuzaufrichtung in der Geschichte der flämischen Malerei und auch im Werk von Rubens eine Kraftleistung ohnegleichen bedeutet, kommt hier nicht in Betracht. Es genügt festzustellen, daß die Sturm- und Drangperiode des Meisters, die sich unter dem Zeichen Caravaggios vollzog, in ihr den reinsten Ausdruck findet. Den bewegten Atem des Hauptbildes be-

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft XL (1917), S. 212.
[2]) Vgl. S. 148 und Zeitschrift für bildende Kunst XXVII, S. 143.

saßen auch die heute verschollenen Predellen, von denen uns das „Wunder der hl. Walpurga" in einer Nachzeichnung der Albertina (Abb. 30) erhalten ist. Dieses wiederum ist aufs engste verwandt mit dem „Wunderbaren Fischzug", der ebenfalls nur noch in einem Stich von Soutman (Abb. 31) vorliegt. Die krampfhaften Wölbungen und Drehungen der Riesenleiber, die sinnlose Hast der Bewegungen und das wenig berechnete Nebeneinander der Figuren entspricht durchaus dem in seinem Ungestüm etwas verzettelten Kraftaufwand der Kreuzaufrichtung. Wahrscheinlich hat sich Soutman wie gewöhnlich in seiner Reproduktion weitgehende Freiheiten gestattet und den Bildausschnitt erweitert, womit sich der breite Raum erklären würde, der die gedrängte Gruppe, dem Sinn der übrigen gleichzeitigen Kompositionen ganz widersprechend, umspielt.

Im Grunde lag alles Maßlose dem Wesen des Meisters fern. Wenn er dieses einzige Mal das gemessene Andante seiner Entwicklung beschleunigt und sich einer überschäumenden Schaffenslust unbedenklich überläßt, so mag dieser Überschuß dem vorausgegangenen schweren Druck des klassischen Kothurns zugute gehalten werden. Als überzeugter Klassizist hat Rubens sonst zu allen Zeiten in einem festen, selbständigen Figurenaufbau die erste Forderung seiner Kunst erblickt und ihr alle stofflichen Interessen untergeordnet. Er beginnt denn auch noch gleichzeitig mit der „Kreuzaufrichtung" sein sprühendes Temperament zu zügeln und formalen Rücksichten wieder mehr Aufmerksamkeit zu schenken, vorläufig allerdings nur soweit, als sie das immer noch vorherrschende Interesse am Gegenständlichen zu vertiefen geeignet waren.

In völligem Einklang mit dem Charakter der Kreuzaufrichtung steht der „Loth" in Schwerin (Abb. 32), dem man bisher die Anerkennung einer originalen Arbeit von Rubens augenscheinlich mit Unrecht vorenthält. Die starke tonige Bindung der stumpfen, satten Lokalfarben (in den Kleidern Olivgrün, Blaugrau und bräunliches Rot), sowie die kraftvolle, aller feineren Differenzierung bare Physiognomik stimmt mit der „Kreuzaufrichtung" genau überein, mit dem Vorbehalt, daß uns hier ein selten rein erhaltenes Bild vorliegt, während die beiden Triptychen der Antwerpener Kathedrale bekanntlich schwere Restaurierungen über sich haben ergehen lassen müssen. Zweifellos wird das Schweriner Bild, das übrigens aus der Sammlung Ludwigs XVI. stammen soll, die ihm gebührende Anerkennung finden, wenn es aus seinem Versteck, in das es Schlies abfälliges Urteil: „Schulbild" verbannt hat, hervorgeholt und der Diskussion wieder zugänglich gemacht werden wird.

Als Komposition ist der „Loth" von Interesse, weil wir an ihm beobachten, wie Rubens sich höchst persönlich mit der Komposition eines echten Manieristen, des Bartholomäus Sprangher, auseinandersetzt (Abb. 33). Sprangher vertritt jene Richtung des Romanismus, die in einer spielerischen Vorliebe für gesuchte Verkürzungen und gespreizte Gliedmaßen die Parmesen zu überbieten strebte. Bei ihrer kalten, mit glänzender Geschicklichkeit und sicherem Geschmack betriebenen Kunstübung bildet sich zwar ein eigentümlich dekorativer Reiz der linearen Stilisierung aus, von der schon die frühesten Arbeiten des Rubens einen starken Einschlag in sich tragen; um aber den verblasenen Körpern dieser Manieristen und ihrer gekünstelten Gruppierung wieder feste, normale Formen zu geben und sie mit pulsierendem Leben zu schwellen, bedurfte es des gesunden Wirklichkeitssinnes, den Rubens aus Italien mitgebracht hatte, und der ernsten Haltung seines wahrhaft klassischen Formempfindens. Statt der Verschiebung nach rückwärts,

die bei Sprangher unschöne Überschneidungen zur Folge hatte, stellt Rubens seine Figuren mit statuarischer Wucht in einen Plan nebeneinander. In gemäßigten Wendungen ergänzt sich die Frontal- mit den Dreiviertelansichten, und die Figuren bilden durch ihre Aktion zwanglos ein festes Gefüge, das den Rahmen leicht und doch üppig füllt.

Ein besonders glückliches Verhältnis von Hingabe an den Stoff und gefaßter Überlegung besitzt die „Judith", die wir leider nur noch aus dem prächtigen Stich von Cornelis Galle (Abb. 34) kennen. Ein Sturm von Leidenschaft und Lebenskraft schlägt uns entgegen. Noch nie hatte Rubens sich so ergriffen in seinen Stoff versenkt, nie den Schwung der ganzen Handlung jeder Einzelform so innig mitgeteilt, jede Linie mit seinem Formempfinden so voll gesättigt. Judith hat das Haupt des Riesen erst halb vom Rumpf getrennt, und dieser krampft sich, indem er vom Bette rutscht, in einer letzten, gräßlichen Zuckung zusammen, wobei sein Blut jäh emporspritzt und die Hände der Mörderin besudelt. Diese steht gelassen streng bei ihrem Werk, die Augen folgen besonnen der Richtung des gekrümmten Messers, das volle Kinn und die üppigen Lippen stauen sich wie in satter Wollust. Daneben blickt die knochige, von Erregung verzerrte Amme wie ein böses Gespenst nach rückwärts, um etwa Herbeieilende zurückzubannen. Über dem schaudererregenden Vorgang aber öffnet sich der Himmel, helle Strahlen fallen herab, in denen fröhliche Putten flattern und die Mordtat mit drolligem Ernst begleiten. Eine der Kreuzaufrichtung gegenüber bedeutend maßvollere Disponierung erzielt hier einen sehr viel tieferen Eindruck. Nur schärfste Berechnung, von glänzender Einbildungskraft belebt, konnte sich einen so unvergeßlichen Einzelzug vorbehalten wie das angezogene Bein des Riesen, dessen kolossale Muskeln sich drohend vor dem dunklen Hintergrund aufbäumen. Wie matt erscheint daneben der Holofernes Tintorettos, ja sogar Michelangelos, die beide das nämliche Motiv benutzen! Die Beziehungen zu Caravaggio, neben denen Anklänge an Veroneses Judith in Genua keine Rolle spielen[1]), liegen nicht bloß in dem tiefen naturalistischen Ernst der sachlichen Durchbildung aller Einzelheiten, in dem jähen Helldunkel, das jede Wölbung und Kräuselung der Fläche scharf heraustreibt, sondern fast noch mehr in der objektiven Anschaulichkeit, mit der die Mordtat kaltblütig ausgekostet wird. Es herrscht hier die nämliche Gesinnung wie in der greuelvollen Judith eines Caravaggisten im Neapeler Museum; nur hebt Rubens den abstoßenden Vorgang durch die edle Bildgestaltung weit über seinen rohen Charakter in das Bereich feinerer ästhetischer Genußmöglichkeit. Im Zusammenhang mit diesem Werke gewinnt die „Judith" von Elsheimer in Apsley House ein besonderes Interesse, um so mehr, als sie augenscheinlich identisch ist mit dem Bild, das sich im Nachlaß des Meisters befand, und das dieser wahrscheinlich aus Italien mitgebracht hatte[2]). Zweifellos stehen die beiden Gemälde in gegenseitiger Beziehung, sei es, daß sich Rubens durch den älteren Freund zu seinem Werke inspirieren ließ, sei es, daß beide auf ein verlorenes Gemälde von Caravaggio zurückgreifen. Der festgehaltene Augen-

[1]) Dieses unvollendete Werk im Palazzo Rosso ist durch eine breite Anstückung oben in seiner Wirkung stark beeinträchtigt. In den mittleren Partien sind Retuschen bemerkbar, die augenscheinlich die skizzierten Partien decken sollten und den plumpen Pinsel B. Strozzis verraten.

[2]) Es war schon im 17. Jahrhundert in der königlichen Gemäldesammlung zu Madrid, für die es zweifellos — mit so vielen anderen — aus dem Sterbehaus von Rubens erworben worden war. Vgl. Evelyne Wellington, Pictures and sculpture at Apsley House, London 1901.

blick der Handlung ist auf beiden der gleiche, beide bringen das Motiv des sich bäumenden Beines und sogar der Aufbau im einzelnen weist starke Ähnlichkeiten auf. Jedenfalls findet unsere Vermutung, daß Rubens mit Elsheimer in der neuen Richtung Caravaggios sympathisiert hat, durch das kleine Bild in London eine neue, kräftige Stütze.

Angesichts der frei und zielbewußt beherrschten Ausdrucksmittel möchte man die „Judith" von Rubens nicht vor 1610 entstanden denken. Die Widmung des Stiches an Wowerius, die auf den gemeinsamen Aufenthalt in Verona anspielt, beweist nichts dagegen; sie spricht nicht von der Entstehung des Bildes, sondern bezeugt nur, daß das Blatt die erste graphische Reproduktion nach Rubens ist und daher nicht später als 1611 entstanden sein kann, aus welchem Jahre ein Stich von Swanenburg nach Rubens vorliegt.

In dem grausamen Behagen am Blutvergießen und der gedrängten Gestalt ist die „Judith" ganz nahe verwandt der „Juno mit dem Haupt des Argus" in Köln, die Rubens in einem Brief vom 11. Mai 1611 erwähnt (Abb. 35). Wahrscheinlich war das Gemälde ursprünglich nicht nur ohne den sicher apokryphen Zusatz der rechten Seite, sondern

Abb. 35. Juno und Argus. Köln, Museum Wallraf-Richartz.

auch ohne die Putten links gedacht, die mit einem breiten Streifen angesetzt sind, jedoch deutlich die Hand des Meisters erkennen lassen[1]). In allen diesen früheren Arbeiten ersetzt die starke Füllung der Fläche den Mangel an feinerer kompositioneller Gliederung, und wo das einzelne, wie hier der männliche Akt, noch zusammenhanglos für sich allein spricht, da übernimmt der enge Rahmen, der die vollen Körper in sich zusammenpreßt, die Funktion des verbindenden Elementes. In dieser Hinsicht reiht sich hier auch der 1611 gestochene „Christus in Emmaus" an, den Hymans im Oratorium des Herzogs von Alba in Madrid wieder gefunden hat[2]) (Abb. 36). Caravaggios Geist begegnet uns hier nicht bloß in dem künstlichen Beleuchtungseffekt und der damit verbundenen monu-

[1]) Den ursprünglichen Zustand des Bildes in diesem Ausschnitt bezeugt ein anonymer Stich, den G. Glück in den „Graphischen Künsten" 1908, Beilage, S. 33, veröffentlicht hat.

[2]) Gazette des beaux Arts 1894, II, p. 162.

Abb. 36. Ganymed. Wien, Fürst Schwarzenberg.

mentalen Gestaltung aller Einzelheiten, besonders der Draperie; auch die plumpe Rückenansicht des einen Jüngers, der mit dem Ausdruck fassungslosen Staunens auf seinem Stuhl zurückkippt, überhaupt der bürgerlich schlichte Ton, der gerade diesem Thema so wohl ansteht, möchte nicht ohne ihn zu denken sein[1]).

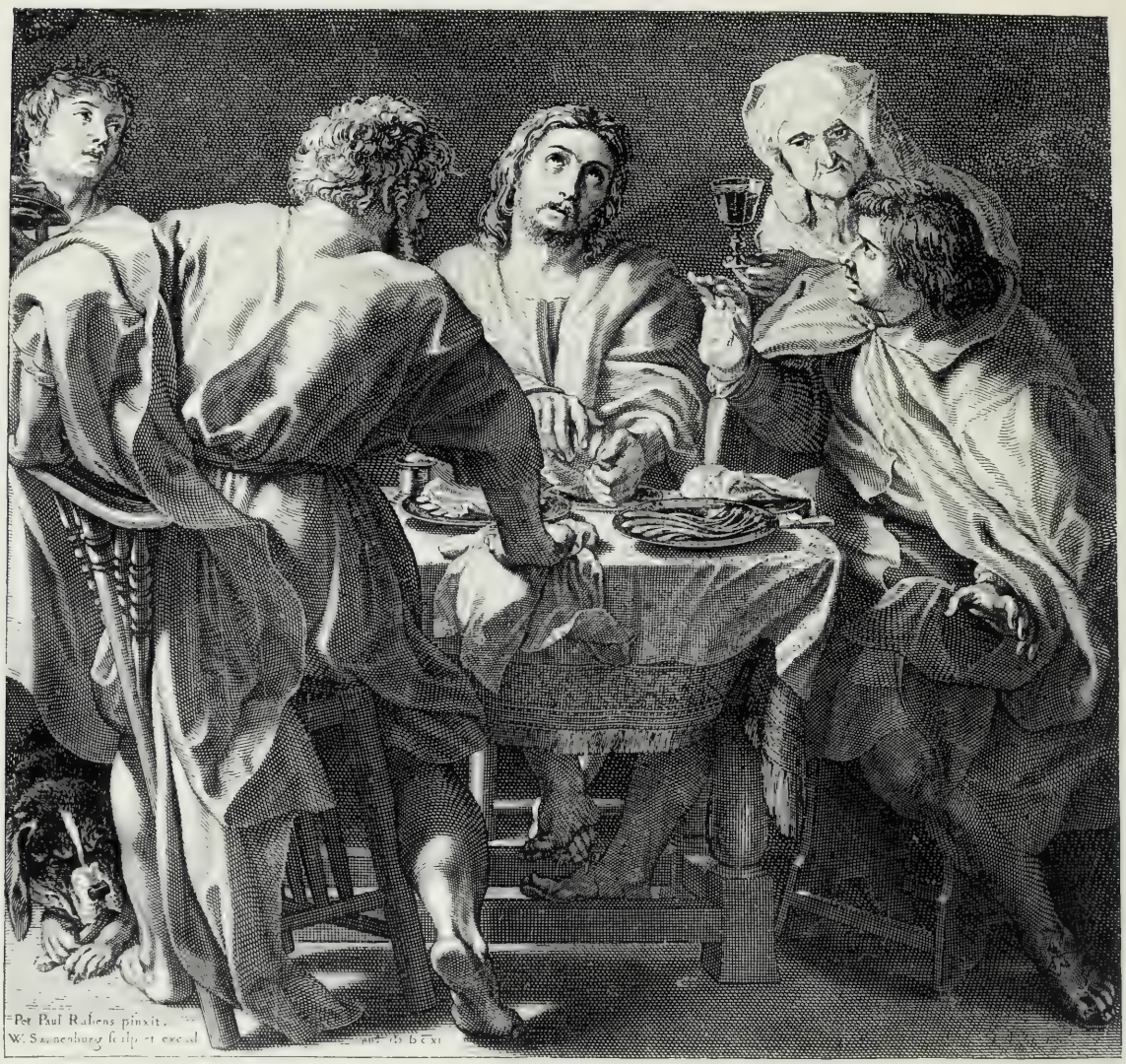


Abb. 37. Christus und die Jünger in Emmaus.
Madrid, Herzog von Alba. Stich von Swanenburg.

Zunächst verwendet Rubens, wohl noch um 1610, den Argus mit geringen Modifikationen noch einmal für einen Abel (Abb. 38); die Figur ist etwas steiler gestellt, be-

[1]) A. M. de Barcia, Catalogo de la colección de pinturas del exemo. Sr. Duque de Berwick y Alba, Madrid 1911, Nr. 216. Vgl. die Behandlung des nämlichen Gegenstandes durch Caravaggio in der Londoner Nationalgalerie.

obachtet aber die nämliche Achsendrehung wie der Akt des Kölner Bildes und den nämlichen bewegten Kontur, der vom Schenkel tief zur Hüfte einschneidet, dann straff über den gewaltsam herausgepreßten Brustkorb zur Achsel führt und in dem gestreckten Arm wohltönend ausklingt. Soweit wir nach dem Stiche urteilen können, der die Adresse von Meynt trägt und schon dadurch sowie auch in der Technik auf einen frühen holländischen Stecher hinweist, handelt es sich auch hier um die fleischig muskulösen Körper wie bei der Kreuzaufrichtung oder dem wunderbaren Fischzug, deren gewaltige Affekte vom Geist Michelangelos entzündet sind.

Ähnlich wie den „Tod des Argus“ aber mit noch glänzenderen Mitteln schildert Rubens das schaurige Ende des Wagenlenkers Hippolytos, der am Meeresstrand vom Stier des Poseidon überfallen und von seinen eigenen Rossen geschleift wird (Abb. 39). Der wütende Zusammenprall der Pferde mit dem Ungeheuer, der prachtvoll bewegte Körper des gestürzten Jünglings und die höchst individuelle Landschaft geben hier wieder eine glänzende Probe von der unabhängigen, voll erwachten Phantasie und Schöpferkraft des Meisters. Sie könnten sogar dazu führen, das Datum 1610—1611 herabzudrücken, wenn nicht der etwas kühle antikische Kopftypus mit den Ringellocken und die kleinliche Muschelstaffage im Vordergrund davon abmahnte[1]).

Den gewaltigen Akt des Hippolytos benutzte Rubens etwa zwei Jahre später für einen Prometheus, der in verschiedenen Varianten in Oldenburg (in Breitformat) und beim Herzog von Manchester (in Hochformat) vorkommt[2]). Etwa fünf Jahre später tritt er in den Höllensturzbildern wieder auf, und auch die drei Pferde des Hippolytos treffen wir gegen 1620 in einer „Bekehrung Pauli“ wieder, ein Beweis dafür, wie Rubens später noch den schöpferischen Reichtum dieser Jahre ausnutzte.

Eine Gestalt von echtem Pathos bringt endlich auch der „Ganymed“ aus der Orléansgalerie, heute beim Fürsten Schwarzenberg in Wien (Abb. 36). Obwohl die schmachtend emporstrebende Gestalt des Knaben etwas verschoben in der Fläche sitzt und neben den wenig glücklich eingeführten Charitinnen das ausschließliche Interesse beansprucht, so ist doch das Ganze kühn und neuartig gedacht und durch den prachtvollen, vom Meister selbst mit genialem Fleiß gemalten Adler in einen großartigen, einheitlichen Schwung gefaßt. Im Fleisch herrscht, wie bei dem Kölner „Argus“, ein warmer, rotbrauner Ton vor, dem in den Gewändern stumpfe Lokaltöne, vorwiegend Blau und Rot, entgegentreten.

Wie Rubens sich zu dieser Zeit mit seinen herkulischen Gestalten und ihren gewaltsamen Bewegungen ganz allgemein zu Michelangelo bekennt, so benutzt er auch gelegentlich einzelne Gestalten von ihm. Der „Hippolytos“ ist zweifellos nicht ohne Kenntnis der Tityos-Zeichnung in Windsor (Abb. 40) entstanden, und auch der „Ganymed“ dürfte, wenigstens stofflich, auf die Anregung von Michelangelos berühmter Zeichnung oder einer ihrer graphischen Reproduktionen zurückgehen.

Nur ein Schritt scheint den „Ganymed“ von der „Orethyia“ der Wiener Akademie zu trennen und als logische Fortsetzung und Steigerung jener wilden, pathetischen Szenen

[1]) Federzeichnung im Louvre. Verbleib des Bildes, das 1830 bei Sir Abraham Hume in London war, unbekannt.

[2]) Das Bild in Oldenburg ist nicht abgeschnitten, denn Rubens bietet es in seinem jetzigen Format 1618 Sir Dudley Carlton an. Anderseits beweisen alte Kopien der anderen Fassung im Museum von Lille und in der ehemaligen Sammlung Menke in Antwerpen, daß hier keine spätere Anstückung vorliegt.

müßten jetzt — so scheint es — unmittelbar die Jagd- und Schlachtbilder folgen, die auf den Zenith von Rubens' Schaffenskraft führen. Indessen bricht hier die folgerechte Weiterentwicklung ab und statt der erwarteten Entfaltung tritt eine Reaktion nach der Richtung des alten Romanismus ein, bei der sich Rubens mit beharrlicher Konsequenz zu einer kühlen, mehr auf das Formale gerichteten Produktion zwingt. Dieser Umschwung vollzieht sich zwar nicht so unvermittelt, als daß er nicht ein ausgleichendes Vorgreifen und Zurückfallen beobachten ließe, er steht aber als solcher klar genug vor unseren Augen und könnte wie mit zwei Schlagworten charakterisiert werden durch eine Gegenüberstellung der 1611 vollendeten „Kreuzaufrichtung" (Abb. 29) und der noch im gleichen Jahre konzipierten „Kreuzabnahme" (Abb. 45).

Die Rückbewegung zum Klassizismus

Die Umkehr von der frischen, tief persönlichen Mitteilung, die wir als die Folge von Rubens' Berührung mit dem südlichen Naturalismus erkannt hatten, zu der kühlen, eklektischen Haltung seiner Jugend soll uns zunächst in ihrem Verlauf an dem vorliegenden Bildermaterial beschäftigen, ehe wir nach ihrer Veranlassung und dauernden Bedeutung für die späteren Jahre forschen. Unsere zeitliche Aneinanderreihung der zahlreichen, häufig nur noch in Stichen erhaltenen Arbeiten dieser Zeit folgt der allgemeinen Entwicklungstendenz der wenigen datierten Werke, wobei freilich der Bestimmung im einzelnen ein gewisser Spielraum zugestanden werden muß, da es vermessen wäre, innerhalb einer ohnehin schon so kurzen Zeitspanne die chronologische Unterscheidung bis zum Letzten treiben zu wollen. Mehr noch als das Datum des einzelnen Werkes interessiert uns die Entstehung und Weiterentwicklung der wenigen Bildtypen, unter die sich in der Tat die große Mehrzahl der Kompositionen dieser Jahre einordnen läßt.

Abb. 38. Kain und Abel. Anonymer Stich.

Die wesentliche Divergenz, die gerade die beiden Triptychen in der Antwerpener Kathedrale voneinander trennt, liegt in der Wiederaufnahme eines streng durchdachten und abgewogenen Figurenaufbaues in der „Kreuzabnahme" gegenüber dem elementaren Vorherrschen des Stoffes in ihrem Gegenstück. In den folgenden Ar-

beiten verpuppt sich Rubens nun immer beharrlicher in einen kühlen, fast starren Formalismus, er beginnt mehr und mehr mit tieferen persönlichen Äußerungen zu kargen; der naive Eklektizismus nach antiken und italienischen Vorbildern, den er seit seiner Rückkehr von Italien ganz überwunden zu haben schien, tritt wieder stark hervor und die allgemeine Mäßigung des Empfindens führt schließlich bis zu frostiger Indifferenz. Dieser Umschwung bahnt sich im Jahre 1611 an und führt bis 1614, immer empfindlicher auf Kosten des Inhalts, zu einer Harmonie der figuralen Komposition, wie man sie seit Raffael nicht mehr erlebt hatte.

Noch recht plump verrät sich die Absicht in dem „Seneca" der Münchener Pinakothek, der allgemein zu früh, nämlich in die italienische Zeit des Meisters datiert zu werden pflegt. Die ängstlich zentrale Stellung der Hauptfigur steht zu dem kühnen Schwung der früheren Kompositionen in scharfem Gegensatz. Es ist schon längst erkannt worden, daß Rubens hier eine antike Statue in die ihm eigentümliche naturalistische Inkarnierung übersetzt, nachdem er sie in vier peinlichen Zeichnungen (St. Petersburg, Akademie) von verschiedenen Standpunkten aus aufgenommen hatte. Neben ihr bleibt den Begleitfiguren als gleichmäßig abgewogenen Statistenmassen nur wenig Möglichkeit zur Entfaltung und auch die abstoßende Einzelschilderung der im Todeskampf zusammensinkenden Gestalt des gichtischen Greises vermag der nüchternen Auffassung keine eigentliche innere Belebung mitzuteilen. Dazu tritt die unsichere Haltung der Farbe, die aus dem schweren Helldunkel und den warmen Tönen der früheren Zeit zu einer kühleren Stimmung hinstrebt, ohne noch die rechte Klarheit der Schattentöne zu finden. Den ursprünglichen Zustand des Münchener Bildes lernen wir aus einem Stich von A. Voet (Abb. 41) kennen, der allerdings nicht vor dem Original entstanden sein kann, da Voet erst 1613 geboren wurde, das Bild aber, z. T. von Rubens eigenhändig, spätestens um 1620 erweitert worden ist. Der Umstand, daß der Stich seitlich genau mit den Fugen der Anstückung des Gemäldes abschließt und auch Einzelheiten, wie die Bücher auf dem Boden, die wesentlich erhöhte Form des Messingbeckens oder den Spieß des Soldaten, die in ihrer auffallend breiten Behandlung als spätere Zutaten deutlich zu erkennen sind, nicht wiedergibt, beweist, daß er nach einer treuen Kopie des Originals gearbeitet ist, wie sie Rubens gerade in dieser Zeit häufig von seinen Schülern herstellen ließ[1]). Nur der leere Streifen, den der Stecher am oberen Rand anfügt, dürfte als eine Willkür seinerseits oder des Kopisten anzusehen sein; wenigstens entspricht der jetzige Abschluß des Originals mit den dicht an den Rand stoßenden Köpfen besser den gleichzeitigen, stark gefüllten Kompositionen.

Zugleich mit dem „Seneca" und in enger Verwandtschaft mit dem „Loth" in Schwerin (Abb. 32) dürften zwei Breitbilder entstanden sein, die bei ebenfalls sehr überlegter und klarer Ineinanderfügung der Figuren eine Dezentralisierung des Schwergewichtes versuchen. In dem „Cimon" der Petersburger Eremitage (Abb. 42)[2]) wahrt

[1]) Eine solche, gerade nach dem Seneca, besitzt das Stockholmer Museum. Nach der höchst gediegenen Durchführung und dem schweren, bläulich-kalten Ton handelt es sich um eine jedenfalls noch vor 1615 ausgeführte Schülerkopie, deren Ausschnitt mit dem Stich übereinstimmt, die jedoch darin abweicht, daß sie die beiden Soldaten wegläßt.

[2]) Das Gemälde, das in der vorzüglichen Photographie von Hanfstaengl einen sehr günstigen Eindruck macht, gilt als Schulkopie; ob mit ebensowenig Recht wie das Schweriner Bild, wage ich ohne Kenntnis des Originals nicht zu behaupten. Jedenfalls ist die Komposition durch den Stich von Coukerken (Abb. 118) beglaubigt.

die Tochter noch den Nachdruck der Mittelachse, der „Simson“ (Abb. 119) aber belastet, ohne Einbuße des abgewogenen Gesamteindrucks, die eine Seite überwiegend mit einem festgeschlossenen Knäuel von vier Figuren. Beiden Gemälden ist eine ausdrückliche Klarheit der Umrisse eigen, in beiden schließen sich die Figuren untrennbar zu massiven Gruppen zusammen, die mit behäbiger Wucht die Bildfläche füllen, und beide Male spielt sich der Vorgang ganz ohne Erregung ab, was durchaus nicht

Abb. 39. Der Tod des Hippolytos. Stich von Earlom.

allein dem Gegenstand beizumessen ist, sondern der allgemeinen Tendenz dieser Jahre nach strenger Unterordnung des stofflichen Interesses zugunsten eines durchgeistigten Linienspieles entspricht. Die keusche Sorge, mit der die Tochter dem schmachtenden Vater die Brust hinhält, oder das durchdachte Spiel der acht Hände in der Simsongruppe sind Momente, die zur Zeit der „Epiphanie“ (Abb. 27) und der „Kreuzaufrichtung“ (Abb. 29) noch im Strudel des stofflichen Geschehens untergegangen wären.

Einen aufschlußreichen Einblick in die Art, wie Rubens unbeirrt seinem Streben nach plastischer Rundung und überlegter Linienführung folgt, auch wo er an fremde Künstler anknüpft, bietet das Simsonbild. Es hält sich nämlich genau an den Figuren-

aufbau von Tintorettos „Simson" beim Herzog von Westminster[1]) (Abb. 43), läßt aber bezeichnenderweise den Schergen rechts im Vordergrund weg, mit dem Tintoretto den Blick, der von der Hauptgruppe nach rückwärts gleitet, am anderen Bildrand noch einmal auf den Abstand der Hauptgruppe zurückführt. Für das schichtenweise Voreinander von Flächen in verschiedenen, rhythmisch bemessenen Abständen, überhaupt für alle malerisch dekorativen Absichten, die von der Handlung abziehen, hat Rubens kein Auge, und wenn Tintoretto durch Beleuchtung und Farbe den Hintergrund mit den vorderen Partien in Balance hält, um die gleichmäßig geschmückte Bildfläche durch räumliche Momente nicht zu unterbrechen, so benutzt Rubens im Gegenteil den Hintergrund als neutrale Rückwand, vor der das Figurenkonglomerat um so handgreiflicher heraustritt.

Abb. 40. Michelangelo, Tityos. Zeichnung. Windsor, Royal Library.

Bei Gelegenheit des Vergleichs mit Tintoretto mag eine kurze Betrachtung vom Rubens' Kolorit Platz finden, das in den branstigen Tönen der Kreuzaufrichtung noch einen starken italienischen Einschlag besaß, von da an aber abkühlt und endlich in härtester Buntheit die einzelnen Formen scharf voneinander trennt. Die äußerliche Art, mit der Rubens in Italien die tonige Färbung und die rauhe Farboberfläche Tintorettos nachgeahmt hatte, konnte nie über den unüberbrückbaren Abstand hinwegtäuschen, der ihn tatsächlich vom Kolorismus der Lagunenstadt trennte und ihn auf die Seite der

[1]) Möglicherweise befand sich das Original von Tintoretto unter den Gemälden, die Rubens 1627 an den Herzog von Buckingham verkaufte.

Abb. 41. Der Tod des Seneca. München, Alte Pinakothek. Stich von A. Voet.

römischen Schule stellte, die, man sehe sie vom Gesichtspunkt des Manierismus oder des Naturalismus an, immer als antivenezianisch gelten muß. Erblickt man nämlich das Wesen des venezianischen Kolorismus darin, daß er auf ein vollkommenes Gleichgewicht in der Verteilung der Farbwerte über die Bildfläche zielt, wobei die Zeichnung alles Körperliche ins Flächige zu übertragen hat[1]), so war in Rom, dem Zentrum der Antikenforschung und -verehrung und der Wirkungsstätte Michelangelos, eine diametral entgegengesetzte Anschauung geltend, der die plastische Greifbarkeit der Körper als oberstes Gesetz galt. Auf dieser Seite stand Ruben nach dem Empfinden seiner Rasse und seiner künstlerischen Erziehung, und wenn er sich auch zeitweise um das verlockende Kolorit Venedigs bemüht, so erweist sich doch bald nach seiner Heimkehr, daß er im Gegensatz zu vielen seiner Landsleute vorläufig nur vorübergehend der größten aller Malerschulen den Tribut seiner Bewunderung dargebracht hatte. Wenn er gelegentlich kompositionelle Gedanken von Venedig übernimmt, so entkleidet er sie, wie gerade im „Simson", völlig ihres eigentlichen Wesens, um sie nach seinem fast konträren Sinn umzuprägen. Und wohin seine Absicht in diesen Jahren geht, spricht gerade der „Simson" deutlich aus: klare, bündige Erzählung, der man mit Spannung in jeder Einzelheit lauscht, und die in Körpern von sinnfälligster Wirklichkeit und gehaltvollen, knappen Umrissen ihren adäquaten stilistischen Ausdruck sucht. Dementspre-

[1]) Vgl. hierzu die wertvolle Studie von E. von den Bercken: Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei, Parchim 1914.

Abb. 42. Cimon und Pero. Petersburg, Eremitage.

chend werden in diesen ganzen Jahren möglichst ruhige, zuständliche Situationen gewählt, die wenige Figuren erfordern, während Rubens später, unter neuen Gesichtspunkten, in den nämlichen Stoffen gerade die bewegtesten Momente aufsucht: Aus der Geschichte des Simson greift er den Augenblick, da der betrogene Riese in rasender Wut aus dem Schlummer auffährt (München), und die Liebestat der Pero schildert er, während sich die Jungfrau, erschreckt durch das Geräusch von nahenden Tritten, umwendet und der festgebundene Alte, der an ihrer Brust hängt, der hastigen Bewegung schwerfällig zu folgen sucht (Amsterdam).

Leider ist das Original des „Simson" verschollen; doch kann eine kleine Kopie auf einem Gemälde von Francken in der Münchener Pinakothek die Aussage des nüchternen Stiches dahin ergänzen, daß der Helldunkeleffekt, noch in Caravaggios Geschmack, außerordentlich stark war, d. h. daß die Szene tatsächlich im Dunkeln spielte und das Licht nur auf den Figuren im Vordergrund lag, wodurch die Rundung der Körper erst recht hervortrat. Die ganz statuarisch durchdachte Komposition wurde denn auch für die Bildhauerkunst unmittelbar folgenreich, was zwei Simsongruppen von A. Quellinus

in Brüssel und Berlin beweisen (Abb. 120, 117), und scheint überhaupt noch lange als vorbildlich gegolten zu haben: Van Dyck benutzt sie etwa zehn Jahre später, freilich ohne jeden Sinn für ihre monumentale Wucht, in seinem Simsonbild in Dulwich; Bronckhorst wiederholt sie in einem Bild der Wiener Akademie (dort A. Bloemaert zugeschrieben), und Rubens selbst bildet sie weiter in dem „Schlafenden Silen" der Wiener Akademie (Abb. 44) seiner frühesten, noch wenig ansprechenden bacchischen Komposition, die auf eine Anregung von Giulio Romano zurückgeführt wird[1]).

Abb. 43. Tintoretto, Simson und Delila. London, Herzog von Westminster.

Rooses spricht allerdings dem Wiener Bild nicht bloß die Eigenhändigkeit ab, sondern will auch die Komposition nicht als ein Werk des Meisters anerkennen. Diesem Zweifel treten wir gegenüber mit dem Zeugnis von Wyngaerdes Stich, der ausdrücklich Rubens als den Urheber angibt, ferner aber mit der Behauptung, daß der hochverehrte und verdiente Antwerpener Forscher vom stilistischen Charakter gerade der Werke, die sich um die Kreuzaufrichtung gruppieren, keine klare Vorstellung hatte, indem er sie einerseits wie den „Ganymed" in Wien, den „Loth" in Schwerin oder den „Adonis" in Düsseldorf

[1]) Vgl. Rooses, Oeuvre de Rubens III, S. 95.

(Abb. 36, 32, 85) kurzweg als „Schulbilder" bezeichnete, anderseits aber nachweisbar spätere Werke in diese Jahre versetzte. Freilich überwiegt in dem Wiener Bacchanal die erdige Färbung der metallenen Schüsseln und Geräte, in denen uns zum erstenmal ein nicht der eigentlichen Werkstatt des Meisters angehöriger Mitarbeiter entgegentritt. Die gehaltvolle

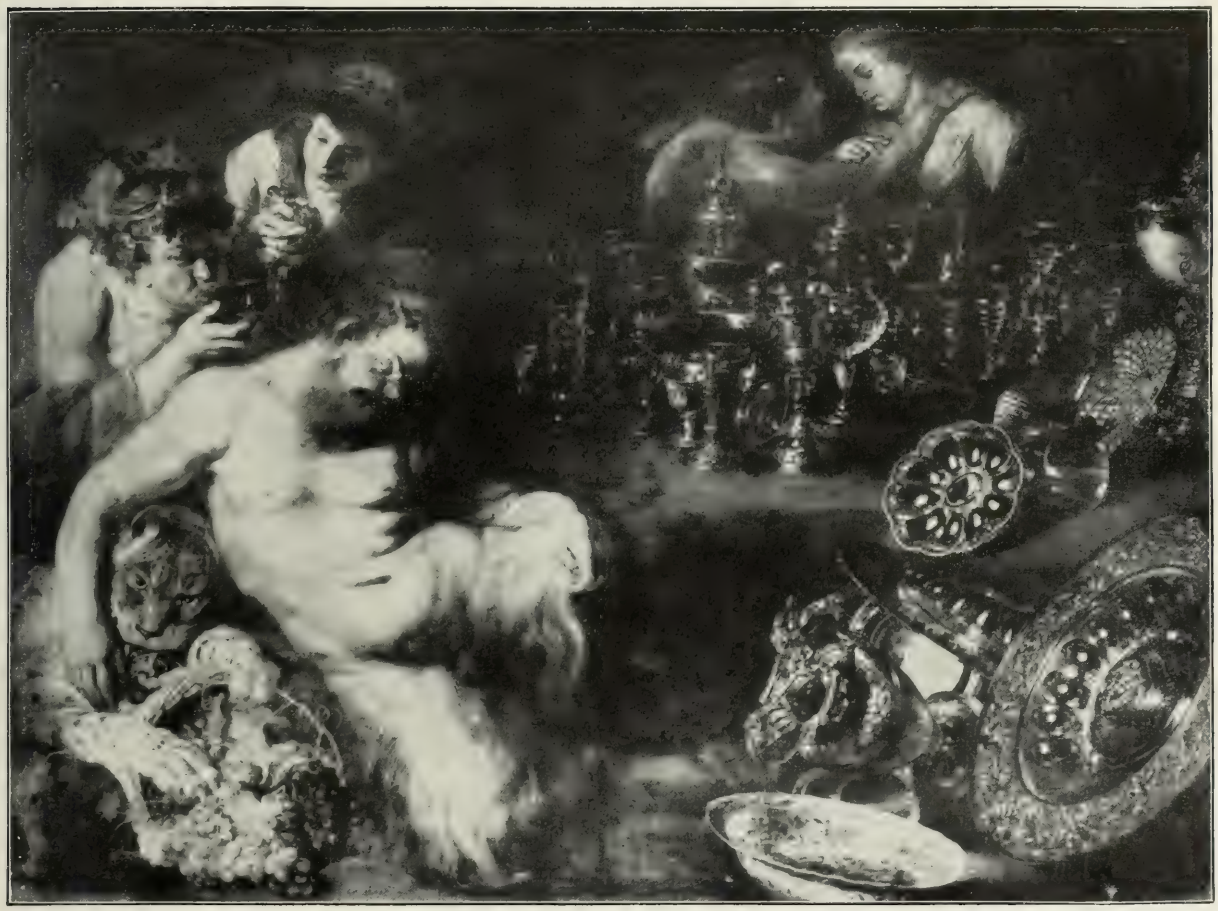


Abb. 44. Silen. Wien, Akademie.

Zeichnung der Akte aber und der dumpfe Fleischton, in dem das schwere Kolorit der vorausgegangenen Zeit mit der jetzt einsetzenden kühlen Buntheit kämpft, läßt die Degradierung des Bildes zu einer Schularbeit als unberechtigt erscheinen. Mag auch die Gesamtwirkung, vor allem durch das starke farbige Versinken der nicht von Rubens herrührenden Teile, verzettelt und unerfreulich sein, so besitzt die Gruppe des Silen doch einen bedeutenden und fein abgewogenen Schwung, der nur von der Hand des Meisters ausgehen konnte, und darf auch nach ihrem kräftigen malerischen Vortrag, dessen schwere Töne sich noch ganz den Arbeiten um 1610 angliedern, nicht einem Kopisten zugewiesen werden.

Die bisher aufgeführten Arbeiten haben uns noch nicht über das Jahr 1611 hinausgeführt. In Einzelheiten, besonders in den Typen der „Kreuzaufrichtung" noch recht ähnlich, gehen sie in ihrer festen Struktur doch über sie hinaus. Die Komposition bedarf zur Verbindung ihrer einzelnen Teile nicht mehr des sie eng umspannenden Rahmens, sondern besitzt in dem organischen Verhältnis ihrer Elemente selbständigen Halt. Die schwer lastenden Körper und der sachliche Ernst jeder Bewegung entsprechen dem Verlangen nach jener gemessenen, abgeklärten Ruhe, die gegenüber der wilden Erregtheit der „Kreuzaufrichtung" (Abb. 29) der bereits 1612 vollendeten „Kreuzabnahme" (Abb. 45) ihre reife Größe verleiht[1]).

Der Aufbau dieses Werkes rechnet eigentlich nur mit zweidimensionalen Werten: Die Figuren fügen sich der Linie und Silhouette nach aneinander, halten sich aber alle in gleichbemessener Distanz vom Beschauer, so daß der Eindruck der Tiefe gar keine Rolle spielt. Im Vergleich zur „Kreuzaufrichtung" ist hier das Episodenhafte unterdrückt und die Szene mehr als ein Zustand aufgefaßt, dessen „grandiose Einheit alle Gestalten am Tun und Empfinden teilnehmen" läßt (Burckhardt). Wenn irgendein Werk von Rubens, so verdient die „Kreuzabnahme" klassisch genannt zu werden. Ihre wiederholt festgestellte Verwandtschaft mit dem bekannten Fresko des Daniele da Volterra in S. Trinità ai Monti liegt denn auch vor allem in ihrem rein romanistischen Charakter: dem Hervortreten des strengen Aufbaues mit scharf berechnetem Abstand und Zusammenschluß der Figuren, neben dem sich malerische Momente nur bescheiden durchzusetzen vermögen. Statt der etwas verzettelten Komposition des Daniele bringt Rubens jedoch einen geschlossenen Figurenkomplex von einheitlichem Wollen, jenes fest zusammenhängende, fließende Ineinanderwirken der handelnden Personen, das später auch sein „Jüngstes Gericht" (Abb. 102) von dem des Michelangelo so markant unterscheidet und, wenn auch aus dem Empfinden einer hundert Jahre jüngeren Generation geboren, Raffael viel näher steht als den Meistern des Barocks. Wie wenig Rubens überhaupt in dieser Zeit als führend in der Bewegung des Barocks anzusehen ist, lehrt ein Blick auf den 1612 verstorbenen Baroccio, neben dessen Werken die „Kreuzabnahme" den strengsten Konservativismus bedeutet. In den folgenden Arbeiten drängt sich das Schematische des Aufbaues sogar immer stärker hervor und läßt die stofflichen Interessen geradezu verkümmern. Man wird sich die Auferstehung kaum nüchterner aufgefaßt denken können als in dem Epitaph des Jan Moretus in der Antwerpener Kathedrale, das Rubens Anfang 1612 gemalt hat (Abb. 46)[2]). Er muß selbst die Härte in der Figur des Erlösers mit dem nachziehenden Bein und in den mühsam gestellten Schergen empfunden haben; denn in einer Illustration des Breviars von 1614[3]) (Abb. 47) mildert er sie, allerdings nicht, indem er die ganze Szene leichter und beweglicher gestaltet, sondern indem er auch in der Christusfigur auf den gewaltigen Schwung des übernatürlichen Erwachens verzichtet und ihn durch ein sanftes Aufwärtsgleiten ersetzt. Der starke kompositionelle Zwang aber, unter dem sich die Figuren schon in der ersten Fassung in die zu füllende Ecke als bloße Masse einzufügen haben, und die dabei entfaltete Beherrschung eines reichen Spieles von Bewegung erinnert gerade wieder viel mehr an Raffael als an irgendeinen Meister des Barocks. In dem vorne

[1]) Die Flügelbilder wurden erst 1614 vollendet.

[2]) Quittung vom 27. April 1612.

[3]) Die Quittungen für die einzelnen Stiche C. Galles, die vom September 1612 bis Februar 1614 laufen, hat Rooses, Oeuvre V, Nr. 1250—1262, veröffentlicht.

Abb. 45. Die Kreuzabnahme. Antwerpen, Kathedrale.

kauernden Kriegsknecht treffen wir sogar eine jener Versatzfiguren, die Rubens — ganz im Sinn des alten Romanismus — später in andere Kompositionen verpflanzt („Großes jüngstes Gericht“ und zwei Variaten der „Bekehrung Pauli“) (Abb. 102, 4). Die spätere Fassung des Breviars zeigt vollends nicht bloß in der Christusfigur, sondern in jedem einzelnen der Soldaten die genau abgewogene Funktion, die jede Figur,

Abb. 46. Die Auferstehung Christi.
Antwerpen Kathedrale. Stich von S. a Bolswert.

nicht ganz ohne Verhehlung des Planes, im Bildorganismus vertritt, und mehrere gleichzeitige, von Gehilfen ausgeführte Varianten des Auferstehenden in Florenz (Privatgemächer des Pitti-Palastes), Sanssouci, Straßburg und Düsseldorfer Privatbesitz be-

weisen, daß Rubens das Thema in immer neuen Bemühungen zu bewältigen suchte, um es endlich zu der sicheren, glatten Rundung zu führen, die es in dem Stich des Breviars erreicht.

Abb. 47. Die Auferstehung Christi.
Aus dem Brevier von 1614. Stich von C. Galle.

Zu den wenig erfreulichen Erzeugnissen dieser Zeit gehört auch die „Verkündigung" des Wiener Hofmuseums[1]), die man wegen ihrer Empfindungsarmut und der sichtlich

[1]) Abgebildet bei Ernst Ebenstein, Der Hofmaler Franz Luycx: Jahrbuch XXVI, 188, Fig. 5.

lieblosen Behandlung aus dem Werk des Meisters streichen wollte. Es heißt aber doch die robuste zeichnerische Kraft in diesem Engel mit seinem rauschenden Mantel und die echt naive Erfindung der Putten verkennen, wenn man, wie Ebenstein, das Bild für ein Werkstatterzeugnis der zwanziger Jahre ansieht. Die von oben einfallenden Lichtstrahlen sind der „Judith" (Abb. 34) nachgebildet, während der nämliche Engel und die eigentümlich unterhöhlte Faltung der Gewänder auf dem gleichzeitig entstandenen „Opfer Abrahams" wiederkehrt[1]). Beide Bilder stehen, ähnlich wie die „Auferstehung", bei unverkennbarer

Abb. 48. Hiob und seine Freunde. Stich von J. L. Krafft.

Kraft an Erfindung doch in jenem unglücklichen Augenblick, wo das Temperament des Künstlers sich in Widerstreit befindet zu der formalen Gebundenheit, der er sich geflissent-

[1]) Laut einer brieflichen Erwähnung vom Oktober 1614 war dieses Bild damals schon fertiggestellt. Das eigenhändige Exemplar der ehemaligen Sammlung Unger in Cannstatt befindet sich jetzt bei Herrn Garbáty in Berlin. Über die Verkündigung äußert sich auch schon J. F. Michel in seiner „histoire de la vie de P. P. Rubens (Brüssel 1771) ganz zutreffend, indem er sie „sofort nach der Rückkehr von Italien" datiert.

lich unterwirft, und wo die kalte Färbung eine fast krankhafte Reaktion auf die immer noch trüben Töne der „Kreuzabnahme“ bezeichnet. Auch von der „Verkündigung“ bringt das Breviar eine glücklichere Neugestaltung, die ein Rubensnachahmer seinen

Abb. 49. Hiob, von Dämonen gepeinigt. Stich von L. Vorsterman.

Repliken in Dublin und Mecheln (St. Jean) zugrunde legte. Die Räumlichkeit ist wesentlich erhöht und damit die aufdringliche Wirkung der Figuren behoben; die Madonna neigt sich weniger schräg zurück, ihr Mantel liegt in schweren Falten über dem Knie und vermeidet damit den ausdruckslosen Abfall, der die Maria des Wiener Bildes in die peinlich schräge Stellung zwingt. Der Engel ist bei dieser überlegteren Redaktion allerdings auch zahmer geworden, wie denn überhaupt die Illustrationen des Breviars, vielleicht auch

durch die Dazwischenkunft des Stechers, zum Trockensten gehören, was wir von Rubens kennen. Die „Himmelfahrt" mit dem kreiselförmigen Christus, der über der nur schüchtern geteilten Mauer der Apostel schwebt, bezeichnet wohl den Höhepunkt nach dieser Richtung, die jedoch auch in den übrigen Blättern dieser Folge, z. B. in dem nach Tizians „Gloria" komponierten Allerheiligenbild zum Ausdruck kommt.

Abb 50. Pausias und Glycera. London, Herzog von Westminster.

Gleichzeitig mit dem „Opfer Abrahams" und der „Verkündigung" wäre auch die ‚Auferweckung des Lazarus" in Turin anzusetzen, in der dem nüchternen Aufbau ohne eigentliche Verbindung, bloß als Füllsel, eine Anzahl von Charakterköpfen in der Art des Madrider Dreikönigsbildes (Abb. 27) beigegeben sind. Die gleiche Spröde herrscht auch in dem Hiobstriptychon, das 1612 bei Rubens bestellt und wohl noch im gleichen Jahre konzipiert wurde. Die recht unzulängliche Überlieferung dieses zu seiner Zeit hochgepriesenen,

bei der Beschießung von Brüssel 1695 zerstörten Altarwerkes beschränkt sich auf zwei graphische Reproduktionen von bedingtem Wert: das Mittelstück, auf dem Hiob in Gesellschaft seiner Freunde und seines unfreundlichen Weibes dargestellt war, liegt in einem matten Stich von Krafft nach einer Zeichnung von Horst (Abb. 48), d. h. also in zweifacher

Abb. 51. Die Geißblattlaube. München, Alte Pinakothek.

Abschwächung vor; außerdem besitzt die Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen eine kleine Kopie aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Aber auch dem prächtigen Blatt, auf dem Vorsterman den linken Flügel mit der Heimsuchung Hiobs durch die Dämonen wiedergibt (Abb. 49), kann nur mit Einschränkung Treue zugestanden werden, da der Flügel notwendig ein anderes Verhältnis von Höhe und Breite gehabt haben muß, d. h. viel schmäler zu denken ist als der Stich. Was den rechten Flügel anlangt, so wissen wir

bloß, daß er das Eintreffen der Unglücksboten bei Hiob darstellte. Immerhin genügen die Aussagen der beiden Stiche über die Anordnung der Figuren, um zu der Erkenntnis zu führen, daß ähnlich wie bei der „Kreuzabnahme" das Mittelstück mit seinem recht primitiven Aufbau zuerst in Angriff genommen wurde und der sehr viel glücklicher komponierte Flügel, der schon an den um 1615 entstandenen Laurentius in München erinnert, erst geraume Zeit danach zu datieren ist, wofür auch die lang hinausgezogenen Zahlungsraten für die Arbeit sprechen können. Schon daß Rubens für das Mittelbild keinen dramatischen Moment ausnützt, sondern die Schilderung der endlosen Dialoge zwischen dem geprüften Hiob, seinen Freunden und seiner Frau wählt, ist bezeichnend für die völlige Abkehr von den stürmischen Szenen der Jahre 1609 und 1610. Mag auch der Stich dem Schwung der originalen Linienführung alles schuldig bleiben: es liegt doch etwas Gequältes in dieser isolierten Mittelfigur zwischen dem Klumpen der drei Freunde einerseits und der unschön abgeschnittenen Figur des hadernden Weibes anderseits. Gerade der Reichtum an Erfindung, die packende Gestaltung eines fruchtbaren Augenblicks der Handlung scheint hier verkümmert, um alle Aufmerksamkeit der überlegten kompositionellen Verarbeitung des Stoffes vorzubehalten[1]).

Der nämlichen Zeit gehört auch der „Pausias" beim Herzog von Westminster (Abb. 50) an, bei dem die Neugestaltung einer etwa drei Jahre älteren Komposition zu einem kurzen Rückblick einlädt. Rubens hatte sich, wohl kurz nach seiner Heirat (3. Oktober 1609), in dem bekannten Münchener Bild mit seiner jungen Fran im Schatten einer Geißblattlaube dargestellt (Abb. 51). Diese unbefangene, liebenswürdige Verkörperung des innigsten Eheglückes steht als einziges, aber in seiner höchst persönlichen Gestaltung recht bezeichnendes Bildnis in jener freien, eminent schöpferischen Periode von 1609—1611[2]), der es sich auch in seinem vollen, gedämpften Farbenklang einordnet. Ohne allen äußeren Zwang für das Heim des Künstlers gemalt, gehört es zu den ursprünglichsten Ideen dieser Jahre und tritt uns ähnlich wie die großen Porträte der italienischen Zeit ohne seinesgleichen als reines Eigentum von Rubens entgegen. Die Annahme E. Michels und Burchards, das Gemälde sei später verstümmelt worden, hat viel für sich; denn wenn auch der gedrungene Ausschnitt mit dem Durchschneiden des Hutes für unser Auge einen spezifischen Reiz besitzt, so liegt eine solche willkürliche Gewalttätigkeit doch nicht im Sinn von Rubens' gleichzeitigen Werken. Den ursprünglichen Zustand dürfen wir daher wohl ohne weiteres nach der erwähnten zweiten Fassung der Komposition rekonstruieren, in der Rubens ein ideales junges Paar in den Gestalten des Blumenmalers Pausias aus Sikyon und seiner Geliebten Glycera darstellt. In viel kühleren Farben gehalten als das Münchener Urbild, besitzt diese Neugestaltung schon ganz ausgeprägt die typisch wulstigen Formen, die sich jetzt nicht mehr wie früher zu schweren Klumpen verdichten, sondern trotz voller Üppigkeit geschmeidig, ja flüssig zu nennen sind[3]). Überhaupt tritt

[1]) Eine weitere verlorene Arbeit aus dem Jahre 1612 ist der Entwurf zu der Bekehrung des hl. Bavo für die Kathedrale in Gent, der natürlich in keiner Weise mit dem erst 1623 entstandenen Entwurf in London zu verwechseln ist.

[2]) Ausgenommen die Bildnisse des Erzherzogpaares (gestochen von J. Müller), die sich in den strengen Formen der spanischen Porträtkunst halten mußten.

[3]) Das Gemälde ist auch insofern interessant, als es die erste Arbeit von Rubens sein dürfte, an der Jan Brueghel teilnahm. Die Blumen sind recht trocken und steif um die Figuren gesteckt, und es bedurfte noch einiger Jahre, ehe der befangene Kleinmeister so weit in die Rubens'sche Atmosphäre gezogen war, daß die „Madonna im Blumenkranz" und ähnlich harmonische, gemeinschaftliche Arbeiten entstehen konnten.

an dieser Umbildung einer früheren Komposition besonders klar vor Augen, wie Rubens jetzt in Typen, Bewegungen und Linien, ja sogar in der Farbe ins Allgemeine strebt und alles Zufällige, Individuelle ausmerzt. Wie stark damit dem Stofflichen Abbruch geschieht, wird jeder empfinden, der sich von dem lieblichen Doppelbildnis zu der gedankenlos vor sich hinträumenden mythologischen Gruppe wendet; die Annahme von Rooses, das Bild sei ein Werk aus Rubens' frühester Jugend, d. h. vor der Reise nach Italien entstanden, besitzt denn auch eine gewisse Berechtigung, obgleich sie durch die klar entwickelte Formengebung unzweifelhaft widerlegt wird; Rooses bestätigt mit dieser Datierung nur unbewußt den geradezu überraschend radikalen Umschwung des Meisters zum Klassizismus seiner Jugend.

Es war schon früher bemerkt worden, daß Rubens in diesen Jahren sein Bestes da gibt, wo der Stoff keine starke Verinnerlichung fordert und womöglich in einer ruhig geschlossenen Figurengruppe zum Ausdruck gebracht werden konnte. Hierzu bot z. B. die verfängliche Zwiesprache von Jupiter und Kallisto Gelegenheit, die wir in dem 1613 datierten Gemälde in Kassel (Abb. 52) dargestellt finden. Die schön umschriebenen Umrisse und das sichere Gleichgewicht der Gruppe läßt noch an den „Simson" (Abb. 119) denken; die Bildfüllung jedoch ist leichter geworden, die Figuren rücken vom Rahmen ab und spielen nach feinster Abwägung ihrer Massen- und Umrißwerte ineinander über.

Abb. 52. Jupiter und Kallisto. Kassel, Galerie.

Damit ist jene pralle Aufdringlichkeit vermieden, die als ein Überrest der vorausgehenden, stark realistischen Zeit die an sich ähnliche Gruppe von Cimon und Pero (Abb. 42) bildmäßig noch so wenig genießbar machte. Auch die „Kallisto" scheint an ein venezianisches Vorbild anzuknüpfen in der Art des leider nur noch ruinenhaft erhaltenen „Palma Vecchio" (nach Hadeln: Bordone Crespi) im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Die Linienführung der „Kallisto", die in bewußter Rückkehr zur gelassenen, wohligen Ruhe der klassischen Kunst jede Spur von barocken Akzenten vermeidet, finden wir in den auch farbig ganz übereinstimmenden Orgelflügeln der Liechtenstein-Galerie sowie in einem zweiten, nicht mehr so rein erhaltenen Gemälde in Kassel wieder, das die drei befreundeten Gottheiten Ceres, Bacchus und Venus mit dem sich anschmiegenden Amor in traulichem Gespräch vereint darstellt[1]). Es liegt nahe, von dieser Gruppe, in der Rubens ein den Manieristen sehr geläufiges Thema wieder aufnimmt[2]), einen Blick auf den „Loth" (Abb. 32) zurückzuwerfen, der drei Figuren unter den nämlichen Voraussetzungen nebeneinanderstellt, und von dem wir gleichzeitig eine in der Anordnung dem Kasseler Bild durchaus entsprechende Umgestaltung bei Herrn Féral in Paris finden[3]). Wie viel leichter entwickeln sich jetzt die Körper, besonders die Extremitäten, die dort bei den Mädchen noch ganz unklar bleiben! Indem die Figuren gemächlich voneinander abrücken, scheinen sie doch fester verbunden durch die reichere Wechselbeziehung der Linien und Bewegungen und besonders durch das Mitspielen der dritten Dimension in der aus der Tiefe sich herausbeugenden Gestalt des Bacchus. In der Ceres erkennt man die fleischgewordene Venus des Doidalses, von deren häufigen Repliken Rubens in Italien zweifellos eine gesehen hatte, und die er gerade in dieser Zeit öfters in seine Bilder einfügt. Als Hauptfigur tritt sie in einem verschollenen, aus dem Stich von Galle bekannten Gemälde auf, das Venus darstellt, wie sie die Liebesgötter säugt (Abb. 53). Die allerliebste Gruppe ist ähnlich wie die vorher genannten ganz auf Umriß, Gleichgewicht und sachliche Anschauung eingestellt. Die räumlich-plastischen Momente herrschen so stark vor, daß sie — nach dem Stich zu urteilen — die Bildwirkung geradezu beeinträchtigen. Der matte Rosenstrauch und der breite leere Raum über der Gruppe sind zweifellos als willkürliche Zugaben des Stechers anzusehen.

In einer weiteren, leichten Variierung der kauernden Venus entsteht 1614 die „frierende Venus" in Antwerpen[4]), bei der ein rundlicher, sich anschmiegender Putto den unteren Abschluß mit der nüchternen Linie des Schienbeins gewandt vervollkommnet. Sehr viel freier kehrt der kauernde Frauenakt in der „Susanne" von 1614 in Stockholm[5]) wieder, einer für dieses Jahr überraschend temperamentvollen Arbeit, die freilich im Grunde doch nur einen prächtig bewegten Akt bietet, da die in der äußersten Ecke angedeuteten Greise in keinem andern Zusammenhang mit der Hauptfigur stehen, als daß sie ihre Wendung motivieren. Gerade die Geschichte der Susanne, die die Verbindung dreier Figuren forderte und eine große Mannigfaltigkeit von Bewegung zuließ, scheint Rubens in dieser Zeit angezogen zu haben. Dem Stockholmer Bild war außer einem Entwurf im Britischen Museum eine wenig glückliche Fassung vorausgegangen, die in einem Stich von

[1]) Abgeb. in Klassiker d. Kunst „Rubens", Stuttgart 1921, S. 63.

[2]) Das Wiener Hofmuseum besitzt zwei Gemälde von Sprangher, die diesen Gegenstand behandeln. Auch Gillis Coignet hat sich in einem großen Gemälde des Stockholmer Museums an ihm versucht.

[3]) Abgeb. in Klassiker der Kunst „Rubens", Stuttgart 1921, S. 40.

[4]) Abgeb. in Klassiker der Kunst „Rubens", Stuttgart 1921, S. 70.

[5]) Abgeb. in Klassiken der Kunst „Rubens", Stuttgart 1921, S. 75.

Abb. 53. Venus säugt Liebesgötter. Stich von C. Galle.

Pontius (Abb. 54) vorliegt (alte Kopie in Stockholm). Die befangen stockende Anordnung der drei nebeneinander stehenden Figuren, von denen die eine ebenso nüchtern, ihrer Höhe parallel, vom Rahmen durchschnitten wird, wie das Weib des Hiob auf dem Altar von 1612 (Abb. 48), entspricht durchaus der verlegenen Auffassung des Gegenstandes überhaupt: Bei der Berührung des Alten springt die Jungfrau auf und setzt einen Fuß ganz unmotiviert auf den Schemel, um jene Krümmung des Rumpfes zu ermöglichen, in der immer noch die kauernde Venus nachklingt. Viel passender hat Rubens gleichzeitig die nämliche Stellung für eine „Dejanira" benützt, die vom Rücken des getroffenen Centauren absteigt (Schulrepliken in Sanssouci [Abb. 55] und Pommersfelden); in der „Susanne" aber verschuldet ihr unsachgemäßes Auftreten eine peinliche Kälte, von der die Erinnerung mit förmlichem Bedauern zu jenem rauschend pathetischen Gemälde gleichen Inhalts von 1609 in Madrid zurückschweift. Doch gerade dieser Rückblick weist wieder auf die Ziele, um die sich Rubens jetzt so heiß bemühte: Die spätere Gruppe ist struktiv geklärt; an Stelle der prächtigen Gewandmassen, aus denen die Köpfe der beiden Greise unorganisch hervortauchen, stehen jetzt zwar nüchterne, aber streng auf den Akt hin durchdachte Gestalten, die sich mit der Hauptfigur zu einer geschlossenen Masse zusammenfügen. Überhaupt herrscht die Frau nicht mehr in dem Maße vor, daß die Greise wie früher nur nebensächlich dazu improvisiert erscheinen, sondern der Vorgang findet als Ganzes in einer Gruppe von gleichwertigen Figuren seinen künstlerischen Ausdruck. Daß bei diesem scharf überlegenden Schaffen die Wärme der Empfindung, die uns für das frühere Bild so stark einnimmt, in demselben Verhältnis abkühlt, in dem der „Pausias" zur „Geißblattlaube" stand, und dadurch ein Motiv wie die tastende Hand auf dem Rücken des Weibes fast anstößig wirkt, müssen wir den bedeutenden Folgen zugute halten, die die formale Vertiefung für das ganze weitere Schaffen des Meisters brachte. Und wirklich

findet Rubens auch um 1615 eine in jeder Beziehung harmonische Lösung des nämlichen Problems in der prachtvollen, nur noch durch Vorstermans Stich bekannten Fassung (Abb. 56). Hier gibt er nicht bloß einen vollkommen abgerundeten Akt, sondern er verbindet die Figuren inhaltlich in mannigfaltiger Weise, indem der stehende Alte dem sich zusammenkrümmenden Weibe das Laken wegzureißen sucht und der andere sich tiefer zu ihr beugt, um ihren Busen zu berühren. Die drei Figuren entfalten sich frei und gleichwertig, und indem sie den Raum mühelos füllen, kommt jede nach ihrer Funktion voll zu Worte.

Bevor aber Rubens diese Leichtigkeit des Aufbaus erreichte, hatte er gerade in den Jahren 1613 und 1614 noch stark um die stilistische Sicherheit der einzelnen Ausdrucksform zu ringen. Um sich vom Stoff nicht abziehen zu lassen, variiert er am liebsten von ihm selbst oder anderen Künstlern bereits gestaltete Gegenstände oder macht irgendeine bewährte Figur aus der Antike zum Mittelpunkt der Komposition. Dies ist zunächst der Fall bei dem sog. „Tugendhelden" in München (Abb. 89). In der schönen Füllung der Bildfläche herrscht die der Antike entlehnte Figur des Siegesgenius vor, die mit Scheitel und Sohle den Bildrand berührt, dabei aber im Gegensatz etwa zum Seneca eine linear stark empfundene Verbindung mit einer zweiten Figur eingeht. Die sitzende Aktfigur, die hier etwas zusammenhanglos auftritt, greift Rubens in der „Toilette der Venus" beim Fürsten Liechtenstein (Abb. 57) noch einmal auf, indem er einen tizianischen Bildgedanken sehr persönlich neugestaltet. An dieser Einzelfigur tritt fast noch klarer als in der Komposition die formale Durchbildung des Details zutage in der geschmeidigen Gliederung des Rückens, in den stark gebuchteten, nach rechts eindringenden Schatten, im linearen Reiz des Konturs, der von der linken Achsel die Brust umschreibt,

Abb. 54. Susanna und die Alten. Stich von Pontius.

zur Hüfte auslädt und zum Schenkel überführt, sowie überhaupt in der ungemein klaren Formgebung, die sich hier, abweichend von anderen gleichzeitigen Arbeiten, mit einem geradezu triumphalen farbigen Glanz verbindet. Die übereinstimmende Stellung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Figur noch einmal ganz frisch vor dem Modell studiert worden ist, was allein schon für die verschiedene Art des Sitzes, einmal am Boden, das andere Mal auf einem Schemel, erforderlich war.

Ähnlich wie die Venus scheint auch der „David mit Goliath" der ehemaligen Leuchtenberg-Galerie (Abb. 58) auf eine Zeichnung nach Tizian zurückzugehen; wenigstens ist die Erinnerung an den „Kain" der Salutekirche in Venedig unverkennbar, und da uns von dem „Opfer Abrahams" des nämlichen Soffito in der Albertina eine — allerdings stark überarbeitete — Nachzeichnung von Rubens erhalten ist, so wird sich unter den von Italien heimgebrachten Zeichnungen wohl auch eine Skizze nach dem daneben angebrachten Brudermord befunden haben, die nun zur bildmäßigen Ausgestaltung gelangte. In dem unfesten, etwas schiefen Stehen des David glaubt man sogar ein leichtes Nachklingen der für die Unteransicht berechneten Verkürzungen in Tizians Deckengemälde zu spüren; im übrigen erlaubt der mangelhafte Stich von Muxel keine weiteren Beobachtungen.

Den Charakter einer umgestalteten Kopie nach Parmeggianinos bekanntem Gemälde (Abb. 59) trägt der bogenschnitzende Amor in Schleißheim (Abb. 60). Die Bezeichnung „P. P. Rubens 1614" ist augenscheinlich echt und stimmt durchaus mit der Beobachtung überein, daß Rubens gerade in den Jahren 1613 und 1614 ausnahmsweise einige Arbeiten signiert und mit dem Datum versehen hat. Abgesehen von der Verbreiterung des Formats, die vielleicht durch irgendeine praktische Nötigung veranlaßt wurde, hat Rubens auch die ganze Umgebung geändert, indem er den landschaftlichen Rahmen erfand und statt des lachenden und weinenden Putto die seit Mabuse in den Niederlanden so beliebte Gruppe der sich liebkosenden Eroten einführte. Aber auch da, wo er treu zu kopieren scheint, ist jeder einzelne Zug, jede Rundung durch sein persönliches Empfinden grundsätzlich umgeformt. Man vergleiche nur das linke Bein, den Kontur der Wade, der Ferse und des Ballens mit dem Original, um den sicheren, ganz persönlichen Rhythmus zu empfinden, der die kalte Linienführung Parmeggianinos in die spezifische Schwingung versetzt. Wie die Zeichnung, so ist auch die peinliche malerische Durchführung bis zur pedantischen Kälte getrieben, namentlich in der Behandlung des Nackten; nicht weniger frostig ist die Färbung, die genau wie die „frierende Venus" von 1614 den blonden Fleischton neben das schillernde Karminrot und Blau der Flügel stellt und auch das Grün der Landschaft in harten Tönen mitsprechen läßt.

Im Zusammenhang mit diesen kopienartigen Umbildungen eigener oder fremder Erfindungen sei noch einmal an den schon erwähnten „Prometheus" erinnert, mit dem Rubens einer seiner großartigen früheren Schöpfungen (Abb. 39) gleichsam eine Rippe entnimmt, um aus ihr ein neues Bild zu formen. Ebenso muß auch der 1614 vollendeten Flügel zur „Kreuzaufrichtung" gedacht werden, die zunächst in der Frische ihrer Gestaltung neben den übrigen Erzeugnissen der Jahre 1613—1614 überraschen könnten; aber schon Burckhardt hat treffend bemerkt, daß die „Begegnung" auf eine Komposition Veroneses zurückgreift. In diese Jahre fallen außerdem ein paar Kompositionen, die legendarische Themen in der durch die Jesuiten eingebürgerten Form zur Darstellung bringen: zunächst die in der schrägen Parallelstellung der Figuren wenig befriedigende Madonna

Abb. 55. Nessus und Dejanira. Schulausführung. Sanssouci, Gemäldegalerie.

mit dem hl. Franz im Museum von Lille (Abb. 61), die in einer zweiten, ganz von Gehilfen ausgeführten Fassung in St. Anton zu Antwerpen durch reichere Bewegung, vor allem in der Haltung des Kindes, zu glücklicherer Lösung geführt wird. Nach der korrekten Zeichnung und den derben Typen wäre auch die „Begegnung des Auferstehenden mit seiner Mutter" (Abb. 62) kurz nach der Kreuzabnahme entstanden zu denken. Sie ist verschollen, ebenso wie der Altar der heiligen Therese aus der Brüsseler Karmeliterkirche, der für die Zeit von 1613—1614 ein besonders charakteristisches Werk gewesen zu sein scheint. Der kühle, peinlich ausbalancierte Aufbau liegt noch in der Radierung von Deroy (Abb. 63) vor, und was Decamps über die malerische Beschaffenheit des Werkes ergänzend berichtet, könnte für alle gleichzeitigen Gemälde von Rubens gelten: „Der Christus ist... hart, was auf die peinliche Vollendung zurückzuführen ist; denn in seiner Glätte wirkt er wie Email, weshalb ihm die Leichtigkeit mangelt, die den übrigen Werken des Meisters eigentümlich ist. Dieses Bild ist jedenfalls nicht in seiner guten Manier, ob wohl es ihm viel Arbeit gekostet zu haben scheint."

Abb. 56. Susanna und die Alten. Stich von Vorsterman.

Erst um 1615 folgt das sehr viel freiere, prächtige Gemälde der Madrider Akademie, das den knienden Augustinus zwischen dem Auferstandenen und der Madonna darstellt. Auch hier wieder der muskulöse Christus und die pausbäckige Maria mit Anklängen an die liebenswürdigen Züge von Rubens' junger Gemahlin, das Ganze aber durch überlegte Lichtführung wirkungsvoll gegliedert. In denselben Bilderkreis gehört ferner noch der seit der Pommersfeldener Auktion verschollene „Tod des Antonius" (gestochen von

Clouwet) und das große Bild der vier Evangelisten in Sanssouci (Abb. 64) mit seiner eigentümlich matten Färbung und der ausdruckslosen Typik, die für die ganze Zeit bezeichnend ist; aber gerade an akademischen Arbeiten wie diese übt sich die monumentale Gestaltungskraft des Künstlers sowohl in der sicheren Verteilung und Bewegung der Figuren als auch im Duktus des Faltenwurfes. Wie sich bald darauf bei wärmerem Anteil am Stofflichen aus dem Markus des Potsdamer Bildes der andachtsvolle „Hieronymus" der Dresdener Galerie entwickelt, so dürften dem nämlichen, hier schon ganz markanten Typus der Draperiefigur die als Gegenstücke gedachten Apostel Petrus und Paulus angehört haben, die Rubens im Jahre seines Dekanats (1. Juli 1613 bis 1. Juli 1614) der Romanistengesellschaft zum Geschenk machte; während der Revolution verschollen, scheinen sie sich wenigstens in der Schulwiederholung in München erhalten zu haben.

Die hartnäckige Strenge, mit der Rubens sich in diesen Jahren zu allmählicher Vervollkommnung gewisser Vorwürfe und kompositioneller Gedanken anhält, begegnet uns auch auf anderen stofflichen Gebieten. Die Gruppe der sitzend versammelten Figuren z. B., wie sie der „Loth" (Abb. 32) und, wesentlich leichter und freier, die spätere Variante bei Féral sowie das Viergötterbild in Kassel behandelt hatten, findet ihre reinste Lösung in dem anmutigen Bild des Wiener Hofmuseums (um 1615), das den kleinen Jesusknaben mit drei Gespielen darstellt (Abb. 67). Wie hier die vier Figuren ineinandergreifen, sich gewandt überschneiden, ohne sich zu verdecken, und im Einklang mit dem inhaltlichen Motiv innerlich verbinden, bedeutet gegenüber den ähnlichen Bildern der früheren Jahre eine wohltuende Entspannung des kompositionellen Zwanges.

Das Wiener Bild gehört einer Gruppe von Kompositionen an, in denen Rubens mit innigem Behagen dem naiven, anmutsvollen Gebaren des Kindes nachgeht, allein auch hier nicht bloß auf die naturalistische Anregung hin, sondern in enger Fühlung mit der älteren Kunst. Für das früheste dieser Bilder, die Ceresstatue, die von Putten umkränzt wird, in Petersburg, hat schon Haberditzl nachgewiesen, daß in dieser mühelos aus einem Wurf komponierten Gruppe der tektonisch wichtigste der Putten eine Nachbildung des „Knaben mit der Gans" ist[1]), und es findet sich außerdem, daß der oberste im Profil der „Erziehung des Amor" von Correggio entstammt, die Rubens in Mantua für Rudolf II. hatte kopieren müssen, und von der er zweifellos eine Zeichnung nach Hause gebracht hatte. Das vollkommenste dieser Kinderbilder, der „Früchtekranz" in München, mit seiner scharf berechneten, wenn auch meisterhaft verhehlten Symmetrie (1615—1616), knüpft wieder an einen Bildgedanken von Raffael an[2]).

Wenn Rubens in diesen anmutigen Bildern, zu denen ihn augenscheinlich sein heranwachsendes Töchterchen (geb. 21. März 1611) anregte, zartere, wärmere Töne trifft, so gilt im allgemeinen doch von seinen Werken der Jahre 1612—1615, daß sie durch ihre Teilnahmslosigkeit am Inhalt und durch das Vorwiegen technischer und formaler Absichten neben den Erzeugnissen der vorausgehenden Jahre enttäuschen. Das einmal aufgegriffene Thema wird inhaltlich und formal nach allen Möglichkeiten abgewandelt, wobei das Hervorziehen berühmter Werke der Antike und der Renaissance oder auch eigener, früherer Erfindungen fast auf jedem Schritt festzustellen ist.

[1]) a. a. O., S. 277ff.

[2]) Die sog. „giuocchi di putti", die, vom Meister mit dem Würfel gestochen, im Raffael-Atelier als Vorlagen für Teppiche entstanden waren.

Eben diese zähe, schulmäßige Konsequenz tritt besonders greifbar in einer Gruppe von Halbfigurenkompositionen zutage, die sich über den ganzen Zeitraum unserer Betrachtung erstrecken. Rubens knüpft dabei an eine venezianische, von Caravaggio neu belebte Tradition an, um sie allmählich ganz in seinem Sinn umzuformen. Die Ab-

Abb. 57. Toilette der Venus. Wien, Liechtensteingalerie.

wandlung dieser konstanten Bildform spiegelt noch einmal klar den Prozeß der ganzen an Wandlungen reichen Übergangsperiode wieder und zeigt, wie Rubens durch die Gärung seines rege schaffenden Geistes die übernommene Form allmählich zersprengt und unter den abgeworfenen Schalen sein eigenstes Gebilde rein zum Vorschein bringt. Die „Verlobung der hl. Katharina“[1]) in Philadelphia knüpft unmittelbar an Vorbilder wie Tizians „Madonna mit dem hl. Antonius“ in den Uffizien an. Als selbständigere Versuche folgen der „Nikodemus“ in Brüssel und das „Ecce homo“ der Petersburger Akademie, beide

[1]) Abgebildet in Klassiker Kunst „Rubens“, Stuttgart 1921, S. 440.

in hartem Helldunkel gehalten, das erstere mit unschön zusammengedrängten Figuren, ausdruckslosen Typen und durch Restaurierung farbig noch roher als ursprünglich gedacht, das andere in vorzüglich durchgebildeten Formen, aber von kalter, ja platter Auffassung, vielleicht, wie Michel meint, in Erinnerung an Cigolis bekanntes „Ecce homo" erfunden. Eine eigenartigere Bildgestalt bringt der „Zinsgroschen" bei Herrn Geheimrat Koppel in Berlin (Abb. 65). Die Ausnutzung der Tiefe, gewandte Verschiebungen und Überschneidungen sichern hier dem Christus eine unbestrittene Vorherrschaft, die bei der Natur des auf ein Nebeneinanderreihen der Figuren angewiesenen Schemas bereits eine freie Überlegenheit in der Gruppenanordnung voraussetzt. Die Mienen- und Gebärdensprache überschreitet zwar das Maß des Natürlichen und weist hier speziell auf die verbohrte Fanatik gewisser Charakterfiguren Caravaggios, wie etwa des Berliner „Matthäus". Jedenfalls aber verfügt Rubens hier schon über reiche Abstufungen der Physiognomik; denn neben den verbissenen, an Leonardos Karikaturen gemahnenden Greisenköpfen, von denen das Museum in New York eine Studie aus der Zeit des „Zinsgroschens" (1611/12) besitzt[1]), stehen nun schon die milderen, freundlich blickenden Männertypen, die fortan ein stehendes Kontingent in den religiösen Gemälden des Meisters bilden. In dem teils überladenen, teils noch leeren Ausdruck der Typen verrät sich das unausgeglichene Können eines suchenden, wühlenden Geistes, ein Ringen nach voller Herrschaft in der Wiedergabe des Psychischen, dem der stille, vornehme Charakter der Fabel, den Tizian so tief empfunden hatte, ganz zum Opfer fällt.

Abb. 58. David und Goliath. Stich von Muxel.

Freier und belebter kehrt das Schema in einer Skizze bei Herrn Johnson in Philadelphia wieder, wo es allerdings in seiner engen Begrenzung dem dargestellten Gegenstand, der Predigt Pauli in Lystra, nicht gerecht zu werden vermag.[2]) Ein feineres Verständnis für die ihm überhaupt verfügbaren Möglichkeiten in Rücksicht auf den Stoff zeigt die „Sophonisbe" in Sanssouci (Abb. 66), in der die Handlung auf wenige Personen in ruhiger Haltung verteilt werden konnte.

[1]) Abgeb. in Klassiker der Kunst „Rubens", Stuttgart 1921, S. 51.

[2]) Wahrscheinlich wäre auch die „Berufung Matthäi" in Douai (Oeuvre Nr. II, 5) unserer Aufzählung hier einzugliedern. Der „Diogenes" scheint dagegen nur eine Kompilation von Schülerhand zu sein; die beiden Exemplare im Louvre und in Schleißheim sind mäßige Atelierarbeiten und auch die Skizze in Frankfurt a. M. (abgeb. in Klassiker der Kunst „Rubens", Stuttgart 1906, S. 171) kann nicht als Entwurf des Meisters gelten.

Selbst wenn dieses sehr ungleichwertig ausgeführte Gemälde — der Knabe rechts und die drei Männer im Hintergrunde sind auffallend feiner und zarter gemalt als die Frauen — nicht als eigenhändige Arbeit des Meisters anerkannt werden könnte, was zu entscheiden seine gegenwärtige, ungünstige Aufstellung nicht erlaubt, so überliefert es uns doch eine höchst charaktervolle Komposition von Rubens aus der Zeit um 1612, deren Typen wir in späteren Werken wieder antreffen: das Paar der Dienerinnen zur Linken tritt, sehr glücklich modifiziert, etwa fünf Jahre später in dem großen Thomyrisbild bei Lord Darnley wieder auf, während uns der Knabe rechts in gleichzeitigen Kompositionen wiederholt begegnet.

Die volle Kongruenz von Stoff und Form aber ist erst in der „Ehebrecherin" des Brüsseler Museums erreicht[1]), die augenscheinlich in direktem Zusammenhang mit einem venezianischen Vorbild steht wie die tizianeske Fassung des nämlichen Themas im Wiener Hofmuseum. Färbung und Typen stimmen bis in alle Einzelheiten mit den im Lauf des Jahres 1613 entstandenen Flügeln der Kreuzabnahme überein und besitzen, obgleich viel gedämpfter als der „Zinsgroschen", noch eine gewisse Belebung und Mannigfaltigkeit, die im folgenden Jahr mehr und mehr in formalen Bestrebungen erstarrt. Der ohnehin so enge Zwang dieses Halbfigurenschemas scheint nämlich Rubens in den Jahren 1613—1614 nicht genügt zu haben; denn er verkürzt seine Möglichkeiten noch weiter, indem er es annähernd aufs Quadrat zusammenzieht und hier in gleichen Bildhälften eine isolierte Gestalt einer gedrängten Figurengruppe gegenüberstellt. Zum erstenmal zeigt er in dieser Form den „Ungläubigen Thomas" in dem Triptychon des Antwerpener Museums von 1613—1614 (Abb. 68). Mit Recht hat man die Kälte dieses Bildes beklagt; doch darf nicht übersehen werden, wie hier bis ins feinste die Raumfüllung mit Bezugnahme auf den idealen Inhalt des Bildes abgewogen ist und wie Rubens jenes unfehlbare, leise Gegenspiel der „Äquivalentien" erreicht, dessen Bedeutung für sein ganzes späteres Schaffen Jakob Burckhardt treffend hervorgehoben hat. Das mühelose Vorherrschen der Christusfigur gegenüber den drei Jüngern, die sich durch gewandte Ausnutzung der Tiefe so gelassen in den engen verfügbaren Raum einordnen, stellt eine geradezu vollkommene formale Lösung dar, bei der die kühle, fast stumpfe psychologische Gestaltung kaum ins Gewicht fällt. Für die malerische Charakteristik des Werkes gilt das nämliche, was Decamps von der „Heiligen Therese vor Christus" (Abb. 63) berichtet: vor einem stumpfen, grauen Hintergrund heben sich die Figuren hart, in fast glasig schimmernder Modellierung ab; nur ist es bezeichnend, daß die Bildnisse der Stifter auf den Flügeln, bei denen Rubens dem Modell und einer gewissen naturalistischen Treue nicht ausweichen konnte, in jeder Beziehung frischer und unmittelbarer geraten sind.

Kurz nach dem „Thomas" entsteht das ganz analoge „Pasce oves" der Wallace-Sammlung (Abb. 70) und gleichzeitig folgt in kaum nennenswerten Abweichungen die „Schlüsselübergabe an Petrus" als Epitaph für den alten Pieter Brueghel[2]). Bis an die Grenze der Vergewaltigung führt Rubens das Halbfigurenbild in der „Beweinung Christi" der Liechtenstein-Galerie. Durch eine aufdringliche Verkürzung zieht er den Leichnam ganz ins Bild, schneidet aber die umstehenden Figuren an den Knien hart ab, ohne sie, wie Tizian in einem ähnlichen Fall, durch die Aktion zu verschieben und damit den Ausschnitt kompositionell abzurunden. Rubens hat denn auch, augenscheinlich unbefriedigt

[1]) Abgebildet in Klassiker der Kunst „Rubens", Stuttgart 1921, S. 54.
[2]) Abgeb. in Klassiker der Kunst „Rubens", Stuttgart 1921, S. 86.

von seinem eigenen Entwurf, die Ausführung dieses Gemäldes ähnlich wie bei der verwandten Pietà der Sammlung Cardon in Brüssel untergeordneten Kräften überlassen und dem Bildgedanken in dem köstlichen kleinen Gemälde im Wiener Hofmuseum und seiner Replik in Antwerpen mit ganzen Figuren die ihm angemessene Form verliehen.

Abb. 59. Parmaggianino, Amor schnitzt den Bogen. Wien, Staatsmuseum.

Die allgemeine Freiheit, die um 1615 wieder einsetzt, kündet sich in der Pietà des Wiener Hofmuseums (Abb. 69) an, in der Rubens die beschränkten Möglichkeiten des Halbfigurenschemas durch einen kühnen Griff erweitert. Indem der Leichnam in leichter Verkürzung schräg nach rückwärts liegt und den Johannes am unteren Bildrand verdeckt, wird die Härte gemildert, mit der auf den früheren Bildern die Figuren einförmig durchschnitten waren. Dazu kommt das ganz neue Element der farbigen Komposition: braune Schattentöne und der in den Übergängen geistreich ausgesparte Malgrund brechen die Geltung der harten Lokalfarben, wie überhaupt die Buntheit der früheren Arbeiten zurücktritt gegen eine vermittelnde tonige Haltung; ihr allmähliches Reifen läßt sich schrittweise verfolgen und führt endlich 1615—1616 in dem „Christus mit den reuigen Sündern" der Münchener Pinakothek zum vollen Gleichgewicht des figuralen Schemas und seiner malerischen Gestaltung.

Im allgemeinen griff Rubens seit 1615 nur ganz ausnahmsweise und bei besonders geeigneten Fällen auf die Halbfiguren zurück, so in der „Rückkehr der Diana von der Jagd" (1615/16) in Dresden, in der Braunschweiger Judith (Abb. 77) oder dem Londoner „Silenszug" (um 1620), wo das Thema eine sich fortbewegende Menschenmenge verlangte und damit ohnehin das Breitformat gefordert war.

Bedürfte es noch weiterer Zeugnisse für ‚Rubens' Bemühungen um die Rückkehr zur klassischen Kunst während der Jahre 1611—1614, so wäre endlich noch auf die Madonnen dieser Zeit zu verweisen, und zwar weniger auf die kleinen Brustbilder, wie wir sie in den Galerien von Schleißheim, Petersburg und Potsdam finden, als auf die ganzfigurigen heiligen Familien. Schon die Art, in der diese Kompositionen die vier oder fünf Figuren durch das Spiel mit einem Lämmchen, einem Vogel oder durch die mehr oder weniger

stürmische Liebkosung des Johannesknaben inhaltlich verbinden, liegt ganz im Sinne Raffaels, noch mehr aber die tiefe Überlegung, die um ein solches Motiv eine höchst kunstvolle Gruppe aufbaut.

In prägnanter Klarheit entwickelt sich schon die früheste von ihnen, die Madonna mit dem Lamm im Pitti-Palast[1]) (Abb. 71). Die schwere Füllung des Rahmens entspricht etwa dem „Simson" von 1611; alles ist wuchtig und gedrängt, die Klarheit der Umrisse aber und die Harmonie der Überschneidungen und Wendungen gibt der berühmten „Perle" Raffaels in Madrid, die Rubens in Mantua gesehen hatte, kaum etwas nach.

Abb. 60. Rubens, Kopie nach Parmaggianino. Schleißheim, Schloßgalerie.

Weniger glücklich wird der gleiche Bildgedanke in der „Madonna mit der Taube" variiert (Abb. 72), wo das lebhafte Spiel der beiden Kinder und die zu starke Teilnahme der Alten den weihevoll gemäßigten Ton, den Raffael in ähnlichen Fällen, wie in der Madonna Franz' I., beobachtet, außer acht läßt und ein unschönes Aneinanderprallen der vier Köpfe zur Folge hat. Da wir in der Beurteilung dieses Bildes nur auf einen unzulänglichen Stich angewiesen sind, könnten Zweifel bestehen, ob es überhaupt eine Rubens'sche Komposition sei. Allein auch die halbfigurige heilige Familie der Wallace-Sammlung (Abb. 73)[2]), die

[1]) Wahrscheinlich nur alte Kopie; das Original nach Rooses bei Lord Lonsdale in Lowther Castle (Oeuvre Nr. 223).

[2]) Die kleine achteckige Wiederholung der Madonna Wallace beim Herzog von Wellington in Apsley House ist Schülerarbeit.

in ihrer soliden, überaus nüchternen malerischen Durchbildung für die Zeit um 1614 höchst bezeichnend ist, besitzt noch nicht die volle Sicherheit in der Disponierung der fünf Köpfe, die Rubens mit stärkeren Mitteln in der ganzfigurigen, von Vorsterman gestochenen heiligen Familie (Abb. 94, Original früher bei Charles Butler in London) zur Geltung bringt. Die störende Cäsur zwischen der Madonna und der hl. Anna, die sich auf die Wiege stützt, um über Marias Schulter auf das Kind zu blicken, legt die Vermutung nahe, daß die Figur der Anna durch eine äußere Veranlassung dem Bild hat angefügt werden müssen und dadurch die Ablenkung von dem Linienfluß der Hauptgruppe verursacht wurde. Diese ist in einem mächtigen diagonalen Zug aufgebaut, die Madonna mit dem Kind innig und anmutsvoll verbunden und auch der schüchterne kleine Johannes durch die ermunternde Zusprache des Joseph und das aufspringende Lamm in die große Linie mühelos einbezogen.

Ihren reinsten Ausdruck finden diese Diagonalkompositionen in der schönen „Madonna mit dem Nähkorb" in Sanssouci (Abb. 74), in der Rubens ganz zweifellos an Raffaels „Heilige Familie unter der Eiche" in Madrid anknüpft. Der Vergleich der beiden Werke böte für das in unseren Tagen etwas ausgedroschene Thema „Renaissance und Barock" reichen Stoff, mag aber einem hierfür berufeneren Autor überlassen bleiben. Die mühelose, anmutige Entwicklung des mehrfach aufgehaltenen Abfalls vom Kopf des Joseph bis zu dem bescheiden herandrängenden Lämmchen sowie die spielende Überwindung des Stofflichen in der kompositionellen Grundform läßt das um 1615 entstandene Bild als die reifste Frucht der vorausgehenden, akademisch orientierten Jahre erscheinen. In einem beschränkten Rahmen das reichste Maß von überlegener Meisterschaft, völlige Bändigung des drängenden Temperaments unter die Forderung der ordnenden, vertiefenden Form: dieses Ziel der klassizistischen Rückbewegung ist hier scheinbar mühelos erreicht. Der nämliche Gedanke des diagonalen Bildaufbaues liegt auch der schönen „Caritas" in Pommersfelden (Abb. 75) zugrunde; nur wird hier die Hauptbewegung durch das reiche Linienspiel der überschneidenden Putten verhehlt und eine annähernd kreisrunde Gruppe erzielt, wie sie Rubens bald darauf in dem „Trunkenen Herkules" in Dresden und noch später im „Raub der Leukippiden" in München in größerem Stil zur Ausführung bringt. Zugleich besitzt diese herrliche Gruppe ähnlich wie die Kasseler „Kallisto" (Abb. 52) oder „Die Venus mit den Eroten" (Abb. 53) eine räumliche Durchbildung, die zur Übersetzung in die Plastik geradezu herausfordert.

In scheinbarem Widerspruch zu dem streng schematischen Aufbau der „Madonna mit dem Nähkorb" steht endlich die in einer gelassenen Gruppe sich zusammenfindende „Heilige Familie mit der Korbwiege" im Pitti-Palast (Abb. 90). Für den Eindruck des Bildes ist der anspruchslose, idyllische Zug ausschlaggebend, der nicht mehr die Vereinigung heiliger Personen vermitteln will, sondern einen Blick in das bescheidene Glück einer Bürgersfamilie gewährt. Zugunsten dieses Eindrucks ist die mit genialer Leichtigkeit geknüpfte Einheit zwischen der Madonna und den Kindern durch das absichtslose Hinzutreten der Anna und des Joseph weniger fühlbar gemacht und die Verbindung dieser beiden Figuren mit der Hauptgruppe lediglich der Blickrichtung, also einem inhaltlichen Moment, überlassen. Dennoch wird man auch hier den klassizistischen Grundgedanken nicht verkennen, besonders wenn der Vergleich mit einer heiligen Familie des Scipio Pulzone in der Villa Borghese die enge Abhängigkeit der Rubens'schen Komposition nach Stellung und Haltung jeder einzelnen Person klarlegt.

Nach 1615 werden nun aber solche Zusammenhänge immer seltener. Mit der vollen Herrschaft über die Ausdrucksmittel kann Rubens endlich den Drang seiner Schaffens-

kraft, die er so lange in sich angestaut hatte, frei ausfließen lassen. Mit elementarer Wucht schießt sie hervor und scheint in kühner Reaktion auf die vorausgegangene ökonomische Zurückhaltung alles ergreifen, alles bewältigen zu wollen. Das Erhabenste, das Fernste, das Unglaubliche reißt sie an sich, um es mit titanischer Kühnheit in feste Formen

Abb. 61. St. Franziskus vor der Madonna. Lille, Museum.

zu bannen. Der Mensch im Kampf mit den Ungeheuern der tropischen Länder, der verbissene Grimm des Angreifers, der Todesschrei des Fallenden, Wut, Geheul und Entsetzen führen ihn zu den Schrecken der Dies Irae, deren einzelne Episoden sich seine Phantasie in Bildern von übermenschlicher Wucht vergegenwärtigt. Allein diese Rückkehr, ja Erhöhung der leidenschaftlichen Äußerungen früherer Jahre bedeutet jetzt nicht mehr Kraftentfaltung auf Kosten der Form wie die „Kreuzaufrichtung", sondern Rubens steht dem Stoff unabhängiger gegenüber und hat damit erst die volle schöpferische

Freiheit erreicht, die seinem Genie bestimmt war. Inwiefern damit seine ganze Produktion auf eine neue Basis rückt und wie sie sich von hier aus organisch entfaltete, soll der letzte Abschnitt unserer Betrachtung zeigen.

Abb. 62. Maria vor dem Auferstandenen. Stich von E. von Panderen.

Der Stilwandel von 1612 und die Werkstattgründung in ihrer Beziehung zu Rubens' Persönlichkeit

Rubens gilt mit Recht sowohl zeitlich als auch nach seiner künstlerischen Potenz für den ersten Vertreter des Barocks nördlich der Alpen und sein Entwicklungsgang bis zur „Kreuzaufrichtung" (Abb. 29) läßt annehmen, daß er geradewegs auf diesen ihm bestimm-

ten Platz zusteuerte. Wenn er statt dessen die eingeschlagene Bahn unvermutet verläßt und in den Jahren 1611—1614 einen jähen Rückschlag zum akademischen Klassizismus

Abb. 63. Verzückung der hl. Therese. Stich von Deroy.

seiner Jugend vollzieht, eine Rückbildung, von der Heidrich meint, sie schließe „diejenige Gefahr in sich, der ein Martin de Vos erlegen war", so wird man sich mit Grund über diese Erscheinung Rechenschaft zu geben suchen.

Heidrich hat seine Beobachtung leider nicht tiefer verfolgt, und auch Rooses kommt in einem besonderen Abschnitt über „Rubens' Übergang zu seiner zweiten Manier" über die Konstatierung von charakteristischen Einzelzügen nicht hinaus. „Der Übergang

von seiner südlichen zu seiner nördlichen Malweise hat eine Zeit der Rückwirkung gegen seine frühere Manier im Gefolge, wobei diese neue Manier übertrieben wird und sein Sinn für Wirklichkeit in lähmende Bedächtigkeit, sein Maßhalten in Nüchternheit, seine Blondheit in Kraftlosigkeit ausartet. Die Gemälde von 1613—1615 gehören dieser Zeit des Stillstandes oder Rückschrittes an, einer Zeit des Erlöschens seiner glutvollen Kunst. Aber bald überwindet er diese Krisis, er macht sich von dieser Beklommenheit frei und gewinnt wieder die Herrschaft über den Stoff, den er bearbeitet, und den Pinsel, den er führt. Wir können dafür keine andere Erklärung geben als die, daß er bewußt oder unbewußt zu seiner Manier aus der Zeit vor 1600 zurückkehrte, die er unter dem Einfluß von Otto Vaenius angenommen hatte[1]).“

Können wir uns nun aber angesichts eines der größten schöpferischen Geister aller Zeiten, der in der Blüte seiner Jahre steht, mit Feststellungen wie „Stillstand“, „Rück-

[1]) Rooses, Rubens' Leben und Werke, S. 162.

Abb. 64. Die vier Evangelisten. Sanssouci, Gemäldegalerie.

schritt", „Erlöschen", „bewußter oder unbewußter Rückkehr zu einer Manier" begnügen? Sollte es nicht möglich sein, durch das reiche Bildermaterial und sonstige Dokumente einen Einblick in die tieferen Zusammenhänge dieser unvermuteten und doch so bewußt durchgeführten Reaktion zu gewinnen?

Tatsächlich hatte sich Rubens von der alten romanistischen Schule innerlich schon viel zu stark emanzipiert, als daß der Umschlag zur akademischen Nüchernheit als Rückfall in die meskine künstlerische Gebundenheit seiner Vorgänger aufgefaßt werden könnte. Es handelt sich vielmehr um einen ganz bewußt vollzogenen Umschwung seiner Absichten, der nicht zum geringsten Teil von äußeren, nachweisbaren Umständen hervorgerufen wurde. Denn daß Rubens sich zu dieser formalen Strenge vorsätzlich zwingt, beweisen gelegentliche Äußerungen, in denen die lebensvollen Ansätze von 1609 fortleben, wie etwa die 1614 datierte „Flucht nach Ägypten" in Kassel. Ein Blick auf den gleichzeitig entstandenen „Thomas" (Abb. 68) oder den „Amor mit dem Bogen" (Abb. 60) stellt uns die Gegensätze klar vor Augen, die Rubens in diesem widerspruchsvollen Zeitpunkt seiner Entwicklung in sich vereint: Der strengste romanistische Akademismus steht dem blühen-

Abb. 65. Der Zinsgroschen. Berlin, Sammlung Koppel.

den Barock gegenüber, dem nüchternen Figurenschema hier ein bis ins letzte von Leben durchdrungenes Bild, das Figuren und Landschaft als Teil des gesamten Raumes innigst ineinander verschmilzt.

Je mehr wir also die Überzeugung gewinnen, daß der Künstler sich jener klassizistischen Metamorphose mit verstandesmäßiger Überlegung unterzog, um so eher besteht die Aussicht, ihre eigentlichen Motive zu ergründen.

Rubens war im Herbst 1608 als anerkannter Meister von Italien in die Heimat zurückgekehrt. Schon 1609 fiel ihm mit der „Anbetung der Könige" (Abb. 27) für das Rathaus ein bedeutender Auftrag von seiten der Stadt zu, im folgenden Jahr wird er zum Hofmaler ernannt und mit allen erdenklichen Vorrechten ausgestattet, ja die uneigennützige Huld des Regentenpaares gönnt ihm sogar gegen alles Herkommen den weiteren Verbleib in seiner Vaterstadt, den er sich im Bewußtsein der ernsten ihm bevorstehenden Aufgaben ausbedungen haben mochte. Die Folge seines Ruhmes war ein ungeheurer Andrang von Lernbegierigen in sein Atelier. Schon im Mai 1611 sieht er sich genötigt, dem Stecher Jakob de Bye die Gefälligkeit abzuschlagen, einen von ihm empfohlenen Schützling als Schüler aufzunehmen, ja auch nur vorzumerken, und im vorausgehenden Jahr muß er sich in einer Urkunde[1]) über den Ankauf eines Grundstückes ausdrücklich verpflichten, dem Sohn des Verkäufers Unterricht zu erteilen. Dieser Zudrang von Schülern war nur der Ausdruck der allgemeinen Begeisterung, die Rubens durch seine ersten Arbeiten in der Heimat entfachte. Mit seltener Einstimmigkeit und ohne alle Rücksicht auf andere, älter eingesessene Künstler scheinen ihm gleich alle bedeutenden Aufträge überlassen worden zu sein, die Antwerpen seit 1609 überhaupt zu vergeben hatte. Die Folge davon war, daß die Nachfrage die Leistungsfähigkeit eines einzelnen bald weit überstieg und Rubens sich genötigt sah, die Arbeitslast in weiterem Umfang auf helfende Kräfte abzuschieben.

Die Möglichkeit einer handwerksmäßigen Teilung der künstlerischen Produktion war schon in der mittelalterlichen Auffassung des Künstlerberufes als eines gildenmäßig konstituierten Gewerbszweiges von jeher ausgesprochen und in diesem Sinn bei Künstlern des 15. Jahrhunderts gerade in den Niederlanden durchaus üblich gewesen. Spielte aber damals die kunstvolle technische Vollendung, die nur von der Meisterhand geleistet werden konnte, noch eine sehr wesentliche Rolle, so war der Gedanke der Arbeitsteilung durch den Idealismus Raffaels erst bis zu seinen letzten Konsequenzen geführt worden; denn jetzt wurde der durch den Karton des Meisters festgelegte Bildgedanke so stark maßgebend, daß gegen ihn die Ausführung als minder belangvoll zurücktrat. Während also das Quattrocento namentlich im Norden noch stark auf die handwerkliche Leistung hielt, ermöglichte die klassische Kunst die grundsätzliche Teilung von Bildidee und Ausführung, ja der objektive Wert der idealen Schönheit schien dadurch erst recht gewährleistet, daß er nicht von dem persönlichen Geschick des Ausführenden abhing, sondern aus dem Konzept des Meisters von jedem genügend geschulten Organ übermittelt werden konnte. Außerdem brachte es die klare Gliederung des Aufbaues in der klassischen Kunst mit sich, daß in den einzelnen Teilen verschiedene Kräfte ans Werk gesetzt werden konnten, deren innerer Zusammenhang weniger in der Gleich-

[1]) Oud Holland XII, S. 213.

Abb. 66. Der Tod der Sophonisbe. Sanssouci, Gemäldegalerie.

heit des Kolorits, der Pinselführung usw., als in der durch den Meister gegebenen ideellen Einheit bestand[1]).

Mit dem Eindringen der südlichen Kunstmaximen nach den Niederlanden nahm denn auch hier die Arbeitsteilung viel weiter greifende Formen an als bisher, sei es, daß zwei selbständige Künstler sich zusammentaten, um ihre Arbeiten gegenseitig zu ergänzen, indem etwa der eine die Figuren, der andere die Landschaft übernahm, sei es, daß ein einflußreicher Meister Gehilfen dingte, die als Ungenannte die untergeordneten Bildteile auszuführen hatten, wie etwa Bueckelaer in den Bildnissen Mors die Kleider malte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bildeten sich sogar Werkstätten aus, die ganz analog

[1]) Eine zuverlässige Untersuchung über die Raffaelwerkstatt und ihre Praktiken liegt noch nicht vor. Die lebendigste Vorstellung davon vermittelt Dollmayrs bekannter Aufsatz in diesem Jahrbuch, Band XVI.

der Raffaelbottega unter einer ideellen Leitung eine durchaus handwerklich organisierte Arbeitsweise betrieben; die bedeutendste war laut van Mander die des Frans Floris[1]).

Rubens war durch den römischen Naturalismus von seiner ursprünglichen Entwicklungslinie, die ausschließlich von den Normen des Romanismus bestimmt war, abgetrieben worden. In Werken wie der „Kreuzaufrichtung" hatte er sich rückhaltlos der großen, vom Süden ausgehenden Bewegung des Barock mit seiner gelösten Bildgestalt und dem romantischen Zug nach inbrünstigen Gefühlsergüssen angeschlossen. Allein bei dieser Art der Produktion hing alles, bis auf den Vortrag des Pinsels, von der Person des Ausführenden ab; denn jede Dazwischenkunft eines fremden Individuums, die über technische Vorarbeiten hinausging, mußte die malerische Einheit und die Unmittelbarkeit der persönlichen Mitteilung abschwächen. Wenn wir nun gleich nach Vollendung der „Kreuzaufrichtung", vielleicht ganz unmittelbar hervorgerufen durch die Erfahrungen, die Rubens bei der Ausführung dieses Riesenwerkes gewonnen hatte, eine entschiedene, zielbewußte Rückkehr zum Klassizismus beobachten und zugleich die immer wachsenden Ansprüche im Auge behalten, die den Meister nötigten, seine Leistungsfähigkeit durch Zuziehung von Gehilfen zu erhöhen, so liegt es nahe, diese beiden Momente in eine gegenseitige Beziehung zu setzen; weist doch der ganze, reich dokumentierte Lebenslauf von Rubens darauf hin, wie er äußere Umstände mit seinen persönlichen Interessen in Einklang zu bringen wußte, wie die Wünsche und Vorschriften seiner Auftraggeber, seien sie noch so weitschweifig oder heikel, ihn niemals drücken oder binden, sondern seinen Genius nur beschwingen.

Es braucht daher nicht zu überraschen, wenn die Nötigung, seine Leistungskraft extensiv zu steigern, unmittelbar umgestaltend auf dieselbe eingewirkt haben sollte; wenigstens mußte der Weg zur Gründung einer Werkstatt zunächst immer erst auf die akademische Kunst des Romanismus zurückführen, nicht nur, weil hier die Disziplin der Arbeitsteilung schon längst gepflegt worden war, sondern vor allem, weil sie den gemeinsamen Ausgangspunkt bot, auf dem Rubens sich mit den schwächeren Kräften, die er sich als Gehilfen verbinden wollte, treffen konnte. Wenn er also das hinreißende Feuer, mit dem er in den Jahren 1609—1610, alle weit hinter sich zurücklassend, vorwärts gestürmt war, mit einer gesetzteren Sprache vertauscht, so liegt dies zunächst im Interesse einer tiefer greifenden Verständigung mit seinen Werkstattorganen, ferner aber in der Voraussetzung, daß überhaupt nur eine ideale Kunst von stark objektiver Ausdrucksweise eine Arbeitsteilung im großen Stil ermögliche. Wenn das Konzept des Meisters durch die Gehilfen selbständig entwickelt werden sollte, so mußte die Ästhetik seines Schaffens von Zufälligkeiten der spontanen Eingebung gereinigt sein und zu der eigentümlich treffenden Typik ausreifen, die in jedem einzelnen Zug den Stempel des Beabsichtigten, Gesetzmäßigen trägt.

In diesem bedeutungsvollen Augenblick kommt der universelle, kosmische Charakter von Rubens' Kunst erst recht zum Bewußtsein; denn es genügt ihm nicht, gewisse Re-

[1]) In der Lebensbeschreibung von Floris berichtet van Mander, er habe bei Frans Menton von Alkmaar, der ein Schüler von Floris war, seiner Verwunderung Ausdruck gegeben, daß dieser Meister so viele vortreffliche Schüler herangezogen habe, und darauf die Antwort erhalten, „daß die großen Arbeiten, die Floris vielfach unter Händen hatte und die er von seinen Gesellen untermalen ließ, als Grund dafür anzusehen seien. Wenn er ihnen nämlich mit Kreide aufgezeichnet hatte, was ihm vorschwebte, ließ er sie weiter arbeiten, indem er sagte: ‚Bringt da die und die Köpfe an.' Er hatte nämlich jederzeit eine ganze Anzahl davon auf Holz gemacht dastehen".

Abb. 67. Der kleine Jesus mit Johannes und zwei Engeln. Wien, Staatsmuseum.

zepte für den manuellen Betrieb aufzustellen, nach denen seine Vorbilder mechanisch ins Große übertragen werden konnten, sondern er hält sich dazu an, die Form seiner künstlerischen Äußerung grundsätzlich zu klären und ein Weltbild von so allgemeiner Verständlichkeit und Überzeugungskraft auszubauen, daß sich auch andere Künstler in dasselbe einleben und in seinen Gestalten produktiv ausdrücken konnten. Und wenn er damit seinen Gehilfen entgegenkam, so stand ihm von ihrer Seite die ganze künstlerische Disziplin zur Verfügung, um die sich die Niederländer seit hundert Jahren bemüht hatten. Man war schon längst gewöhnt, sich einem fremden Geist unterzuordnen, und jetzt, da im engsten Zusammenhang mit den bisher geltenden italienischen Meistern ein mächtiger Prophet im eigenen Land auftrat, war nichts natürlicher, als daß die nach dem Süden gerichteten Interessen sich plötzlich auf Rubens konzentrierten und damit ein ungemein produktives System von ineinanderwirkenden künstlerischen Kräften ins Leben trat, das dem angeborenen Drang des Meisters nach allgemeingültiger Mitteilung und weitausladender Wirkung die freieste Entfaltung ermöglichte.

Erst jetzt zeigt sich also mit voller Klarheit, daß der Romanismus für Rubens nicht bloß der Nährboden seiner Jugendentwicklung war, dem er rasch entwuchs, um sich dem Barock des Südens in die Arme zu werfen, sondern daß er an den alten Traditionen festhaltend sein Erbe mit freiem Bewußtsein neugestaltet und es zum Organ jener Machtentfaltung über andere Individuen ausersieht, mit der er in der Geschichte der Kunst wohl einzig dasteht. Bei allen Bemühungen um neue künstlerische Probleme schweift er doch nie in unsicheres Gelände ab, sondern hält den Blick, ohne je den traditionellen Rückhalt des Romanismus preiszugeben, immer auf das Erreichbare gerichtet; daher seine ungeminderte Fruchtbarkeit auch zu einer Zeit, da er durch peinliche Selbstkritik den freien Schaffenstrieb nicht selten lähmte und das Interesse für das einzelne Werk den allgemeinen stilistischen Bemühungen gewaltsam unterordnet. Denn tatsächlich bildet das Ausreifen von Rubens' eigentümlicher Typik den wesentlichen Inhalt der Jahre 1611—1614 und der produktive Niederschlag dieser Zeit wird nur dann voll gewürdigt werden können, wenn man sich klarmacht, wie jetzt der Stilwille seine synthetische Kraft im einzelnen zu bewähren und jede Form auf sich zu beziehen beginnt, wie er das Überlieferte, überhaupt alle äußeren Anregungen für seine Zwecke ausbeutet und selbst das rein Technische durchdringt, das man so leicht geneigt ist, vom Künstlerisch-Produktiven zu trennen.

Von früh auf besaß Rubens Anteil an jenem feinen zeichnerischen Schliff, an der dekorativ stilisierten Linie, mit der die niederländischen Manieristen, wie Sprangher und Goltzius, am Ende des 16. Jahrhunderts die klassischen Vorbilder in spielerische, barockgotische Schnörkeln umgefaßt hatten. Aus ihrem gepflegten Linienduktus bildet er die satten Kurven und die vollgedrängten Umrisse, mit denen wir unwillkürlich den Begriff des Kraftvollen, Üppigen verbinden. Er besitzt sie als Erbe seiner Schule schon in seinen frühesten Arbeiten, z. B. den Aposteln in Madrid, steigert sie in der Zeit der „Kreuzaufrichtung" zu wilder Übertreibung und führt sie in den folgenden Jahren zu dem rhythmischen Gleichmaß, das fortan die unverkennbare Signatur seiner Hand bildet, auch später nie schlaff oder süßlich wird, sondern alles, was er berührt, in einen nervigen Umriß spannt und in schwingender Bewegung hält. Sei es der menschliche Körper, sei es ein Tier, eine Pflanze, ja der kalte Stein als Felsblock oder Architektur: allem teilt er schon in der bloßen zeichnerischen Wiedergabe das vollblütige

Abb. 68. Der ungläubige Thomas. Antwerpen, Museum.

Gedeihen mit, bei dem selbst das Unbelebte und Nebensächliche zu sprechender Wirkung ersteht.

Wie sich dann dieses Formempfinden mit der inhaltlichen Gestaltung innigst verbindet, zeigt etwa der „Sebastian" in Berlin (um 1614) (Abb. 2), der zu den frühesten Werken der voll erreichten Reife zählt. Welcher Überschwang des Umrisses, welche Übertreibungen zugunsten des bloßen linearen Schwunges, ja welche Unnatur in der trotz des geraden Stehens krampfhaft in sich zusammengezogenen Haltung, bei der sich der Körper im Konflikt mit den Fesseln machtvoll hervorwölbt! Dabei doch die strengste Konsequenz in dieser Willkür, der gleiche Pulsschlag in den immer wiederkehrenden Wogen der Linie, das empfundene Gleichgewicht in der Korrespondenz der seitlichen Umrisse. Über den ungeheuren persönlichen Willen, der diese Kreatur geformt hat, wird man jedoch den Zusammenhang mit der zeichnerischen Stilisierung der alten manieristischen Schule nicht vergessen, der hier viel klarer zutage liegt als etwa in der „Epiphanie" von 1609 (Abb. 27) oder gar in den in Italien entstandenen Arbeiten, die doch zeitlich jenem gewundenen Zeichenstil Spranghers viel näher stehen.

Auch in der klaren Entwicklung der einzelnen Körper und ihrer plastischen Rundung knüpft Rubens wieder an die alte Schule an. Von jeher hatte es zum Wesen der niederländischen Kunst gehört, die Natur in täuschender Greifbarkeit wiederzugeben, und diese Tendenz, die Hugo van der Goes am glänzendsten vertritt, war im allgemeinen auch von den Romanisten beibehalten worden. Unter dem Einfluß Venedigs schien Rubens eine Zeitlang ein flächenhaftes Auflösen der kubischen Formen anzustreben, doch besitzt schon die „Geißblattlaube" (Abb. 51) wieder die strenge, glatte Kontinuität der plastischen Wölbung, auf die er noch in Rom durch Michelangelo zurückgeführt worden war. Diese gedeiht in Bildern wie dem Thomasaltar oder den Orgelflügeln der Liechtenstein-Galerie bis zur gemalten Plastik und zieht dabei jede Einzelheit unter den Gesichtspunkt des Monumentalen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hierbei, wie auch in koloristischer Hinsicht, der bedeutendste Künstler, den Rubens bei seiner Heimkehr in Antwerpen vorfand, der wenig gekannte Abraham Janssens, von Einfluß für ihn war, wie überhaupt der in seiner Vaterstadt herrschende Klassizismus seine Rückkehr vom Naturalismus Caravaggios zwar sicher nicht verursachen, aber doch befördern konnte. Und wie er alle rasch überflügelt, erreicht auch seine Formensprache, nachdem er sich für plastische Schärfe entschieden hatte, bald eine einzigartige Eindringlichkeit, die den Beschauer bis ins kleinste von der leibhaften Existenz des Dargestellten überzeugt. Für den einfühlenden Schüler aber war diese Form der Zeichnung in ihrer objektiven Sachlichkeit bis zu einem gewissen Grade erlern- und voraussehbar und gestattete ihm einen ganz persönlichen Kräfteeinsatz im Schaffen des Meisters, ein verständnisvolles Erfüllen seiner Absichten, wie es kaum je in einer Künstlerwerkstatt, auch nicht bei Raffael, vorgekommen war. Zugleich bot dieser energisch wölbende zeichnerische Stil, wie er sich bis 1614 ausgeprägt hatte, auch der Graphik ihren spezifischen Anknüpfungspunkt und bewährte in der Ausbreitung auf eine ganze Schar verschiedenartig begabter Stecher seine unwiderstehliche synthetische Kraft.

Bezeichnend ist es auch, daß Rubens in diesen Jahren nicht gern über eine beschränkte Anzahl von Figuren hinausgeht und die klar erkennbare, ruhige Existenz stark erregten Szenen vorzieht, um dann nach 1615 die leidenschaftlichen Jagd- und Höllenbilder in einer geradezu rätselhaften Leichtigkeit hervorzusprudeln.

In der „Kreuzabnahme“ (Abb. 45) wirkt die präzise Schärfe der zeichnerischen Durchführung zum erstenmal auf die Klärung des gesamten Bildaufbaues. Bei der gedrängten Fülle der „Kreuzaufrichtung“ (Abb. 29) war die Begrenzung nach außen vernachlässigt geblieben, bzw. dem roh abschneidenden Rahmen überlassen. Von

Abb. 69. Pietà. Wien, Staatsmuseum.

jetzt an aber gilt die innere Abgeschlossenheit der Gruppe als unerläßlich. Es wird sogar eine gewisse selbständige Abrundung der einzelnen Figur angestrebt und damit die Möglichkeit angebahnt, sie im Sinn des früheren Romanismus in einem anderen Zusammenhang neu zu verwenden. Um nur einen markanten Fall herauszugreifen, sei an die „Toilette der Venus“ (Abb. 57)[1] erinnert, deren Rückenakt auf dem „Tugendhelden“ (Abb. 89) figuriert und um 1615 in der Auffindung des Erichthonios der Liechtenstein-Galerie geneigt und überhaupt in einem ganz neuen Sinn wiederkehrt.

War die „Kreuzabnahme" noch flach, reliefmäßig gedacht, so spricht in den folgenden Kompositionen auch die Tiefe bestimmend mit, bis das vollendete Gleichgewicht der „Caritas" (Abb. 75) erreicht wird, die in Stein gehauen ohne weiteres eine vollkommene Gruppe ergeben würde; ähnliches war ja schon von dem „Simson" (Abb. 119) und der gleichzeitigen „Venus mit den Liebesgöttern" (Abb. 53) bemerkt worden.

Hand in Hand mit der Ausbildung einer konstanten zeichnerischen Form und ihrer Erweiterung auf die Komposition geht die Schematisierung des Kolorits, das so ausschließlich dem subjektiven Empfinden und der Eingebung des Augenblicks anheimgestellt scheint. Aus einer handschriftlichen Notiz des Meisters wissen wir, daß er noch in der frühen italienischen Zeit seine Bilder im Sinne Raffaels mit Kartons vorzubereiten und dann erst in die farbige Ausführung zu übertragen pflegte. Die koloristischen Eindrücke Venedigs scheinen ihn aber bald mitgerissen zu haben; wenigstens können wir vor der großzügigen, einheitlichen Farbgestaltung der Kolossalgemälde der Mantuaner Jesuitenkirche und der Chiesa Nuova nicht von Kartonkunst sprechen. In den folgenden Jahren, namentlich in der „Kreuzaufrichtung" sind Figuren und Farbengebung sogar so eng verquickt, ja selbst die Komposition nimmt so starken Anteil an der malerischen Erscheinung, daß man vorbereitende Kartons kaum mehr voraussetzen möchte. Seit 1611 aber findet auch hier eine Rückbewegung statt. Rubens durchbricht die Einheitlichkeit des Kolorits, die Farbenmassen werden in strenger Trennung, d. h. Buntheit, auf die Figuren verteilt, alles Zufällige, Pittoreske fällt dieser Schematisierung zum Opfer, bis jene harte Farbengebung erreicht ist, die den „Thomas" und ähnliche Bilder von 1614 so ungenießbar macht. Wenn sie auch vom Meister selbst schon in der tonigen Wiener „Pietà" (Abb. 69) oder der Kasseler „Flucht nach Ägypten" wieder überwunden ist und überhaupt nur als ein Symptom des systematischen Ausbaus seiner Mittel aufgefaßt werden muß, so bleibt sie in ihrer nüchternen Festlegung der Grundtöne doch für die Gehilfen noch lange Zeit maßgebend.

Die ungetrübte, göttliche Gesundheit seines Weltbildes verlangte eine Staffel blühender Farben. Bei keinem Maler des Barock treffen wir eine ähnliche Vorliebe für elementare, ungebrochene Buntheit und die fast an gotische Meister erinnernde Geltung der Lokalfarbe, zu der Rubens nach der Überwindung des vorübergehenden venezianischen Einschlages — zum erstenmal in der „Kreuzabnahme" — wieder zurückkehrt. Mit der Festlegung einer hellen, kühlen Skala erfährt jetzt auch die malerische Wiedergabe des einzelnen Objektes eine schematische Abwandlung, vor allem am Nackten, das begreiflicherweise das wertvollste Medium für Rubens' nach urmenschlicher Gestaltung drängenden Schöpfergeist bildete. Die blühende Fleischfarbe wird folgerecht durch die bläulichen Töne der Lichtbrechung über warmes Braun zum leuchtenden Rot der Schattenreflexe geführt, dem sich anderseits die kalten Glanzlichter logisch entgegenstellen. In der Erregung des vor der Natur entzückten Auges wandelt Rubens dieses Schema zwar immer spontan und geistvoll ab; es bleibt aber selbst in den späten Jahren mit ihrem naturalistischen Impuls noch dauernd geltend und bietet vor allem seinen Gehilfen die wertvollste Handhabe, sich auch im Malerischen der Ausdrucksweise des Meisters zu bemächtigen.

Von der bildgestaltenden Kraft der Farbe, die er aus Venedig kannte, macht Rubens in diesen Jahren nur im primitivsten Sinne Gebrauch, nämlich mit einem derben, aber sicheren Geschmack in der Wahl der Lokalfarben. Weiter als in diesen Grenzen will er dem höchst subjektiven Element des Kolorismus die greifbare Form, die ihm das erste

Mittel seiner Äußerung bedeutete, nicht opfern. Die Farbe soll im Gegenteil durch Kontraste die materielle Anschaulichkeit der Formen und die Gliederung des Aufbaues unterstützen. Trotzdem behauptet sie aber, dank ihrer feurigen Energie, eine elementare, bestimmende Wirkung und läßt auch vor den trockensten Erzeugnissen, wie der „Verkündigung", der „Schlüsselübergabe" (Abb. 70) u. a., den Gedanken an Kartonkunst nicht aufkommen. In Übereinstimmung mit diesem objektiven Kolorismus soll endlich auch das Helldunkel nur die Drastik des Volumens unterstützen, nie aber Teile des Bildes zugunsten eines stärker beleuchteten Mittelpunktes verschleiern. Überall wird die gleiche Deutlichkeit erstrebt und mit Ausnahme von ein paar noch unter italienischen Eindrücken entstandenen Nachtstücken spielen sich alle Ereignisse in dem gleichen nüchtern-scharfen Tageslicht ab.

Wollte man den Stilwandel von 1611—1615 nach seinen einzelnen Erscheinungsformen unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen, so wäre die straffe Systematik, mit der das Geschaute gesichtet und in einfache, leicht faßbare Formen zurückgebildet wird, als das Wesentliche zu bezeichnen. Unser Rückblick ergab, daß diese Tendenz im Wesen des Romanismus begründet war und durch die Absicht der Werkstattgründung, die wir jedenfalls schon in der Zeit der „Kreuzaufrichtung" voraussetzen dürfen, dem Meister nahegelegt wurde. Allein, was hätten Tradition und Nachfrage auf das Genie vermocht, wenn es in solchen äußeren Faktoren nicht zugleich für seine angeborenen Triebe Vorschub gefunden hätte, wenn Rubens nicht aus tiefster Notwendigkeit die typische Gestaltung in sich getragen hätte, jene Veranlagung, die ihn

Abb. 70. „Pasce oves." London, Wallace-Sammlung.

trotz aller scheinbaren Widersprüche in so enge Beziehung zum klassischen Altertum rückt?

An diesem Angelpunkt seines ganzen Wesens angelangt, gedenken wir der erfolgreichen Versuche, mit denen Goeler von Ravensburg[1]) und Haberditzl den schöpferischen Geist von Rubens unter dem höchst fruchtbaren Gesichtspunkt seines Verhältnisses zur Antike zu beobachten suchten, der erste mehr durch den Nachweis ikonographisch-gegenständlicher Zusammenhänge, der andere mit unwiderleglichen Zeugnissen für die Abhängigkeit seiner formalen Eigenart von antiken Vorbildern. Dabei geht namentlich Haberditzl mit Recht über die Feststellung unmittelbarer Kopien oder Anlehnungen hinaus und weist darauf hin, wie die ganze Phantasie des Meisters sich an antiken Kunstwerken genährt und geläutert hat. Man wird jedoch der Natur dieses geistigen Einverständnisses nicht näherrücken, solange man nur seine objektiven Zeugen anruft, die treibende Kraft aber, nämlich die persönliche Wesensverwandtschaft, die Rubens mit der Antike verknüpft, den klassizistischen Grundzug seiner ganzen Lebens- und Schaffensart außer Betracht läßt, der gerade in den Jahren, die uns beschäftigen, so bewußt gestaltend hervordringt und ebenso dem Stil wie der Arbeitsdisziplin des Meisters sein dauerndes Gepräge verleiht.

Abb. 71. Madonna mit dem Lamm. Florenz, Galerie Pitti.

Seine Erziehung hatte ihn gelehrt, die Antike in jeder Form als das schlechthin Vollkommene zu verehren. Eigenen Studien in Italien, dem Zusammenleben mit seinem

[1]) Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike, Jena 1882.

Bruder Philipp, dem Philologen, in Rom und der ständigen Lektüre alter Schriftsteller verdankte er eine Bildung, die ihn befähigte, in einer ausgedehnten Korrespondenz den ersten Altertumskennern seiner Zeit die Spitze zu bieten. Allein er begnügte sich nicht mit der theoretisch-humanistischen Gelehrsamkeit, die gerade Philipp Rubens in seinen literarischen Arbeiten so unerfreulich vertritt, oder mit dem recht äußerlichen Latinismus, den so viele niederländische Manieristen prahlend zur Schau trugen. Schon in Rom und weiter bis an sein Lebensende sammelt er mit Eifer und bedeutendem Kostenaufwand antike Plastiken, Gemmen, Funde von Ausgrabungen, kurz alle Zeugen der antiken Kultur, deren er habhaft werden kann. Neben einer bedeutenden Anzahl antiker Bildwerke besaß Rubens eine Sammlung von geschnittenen Steinen, die nördlich der Alpen ohnegleichen dastand, und man vergegenwärtigt sich gern, wie ihn die nervige Zeichnung der Gemmen, die gespannten, lebensprühenden Formen ihrer kleinen, ausgehöhlten Figuren gerade in der früheren Zeit zeichnerisch angeregt haben mögen. Wie und wo er kann, sucht er den konkreten Zusammenhang mit der Antike und findet in der schaffensfrohen Sinnlichkeit der Alten, in ihrem sicheren Formen der Natur, in der konsequenten Anwendung ihres Geschmackes auf alle Gegenstände des alltäglichen Lebens ein ihm selber innerlichst verwandtes Element, hinter dem die antiquarischen und literarischen Anregungen erst in zweiter Linie stehen. Nachahmungen oder Anleihen aus der Antike finden sich auch bei anderen Niederländern; was aber Rubens weit über sie hinaushebt, ist, daß er die Antike nicht mehr bloß als ein Repertorium für schöne Akte oder Draperien ausnützt, sondern daß er in ihrem Sinne die unabsehbare Mannigfaltigkeit der Erscheinungen auf eine konstante, einheitliche Form der Anschauung zurückführt und in

Abb. 72. Madonna mit der Taube. Anonymer Stich.

dieser objektiv beherrschten Haltung allmählich auch die Tiefen des inneren Lebens ans Licht zieht. Es widerstrebt ihm, das Zufällige festzuhalten, und selbst wo er das Unförmige, Groteske darstellt, in seinen Teufeln, Silenen und Mänaden, beobachtet er ein gewisses Ebenmaß, in dem er das Gewagteste offen aussprechen kann, ohne zu verletzen.

Dieser Drang nach allgemeiner, ideenhafter Gestaltung schafft sich gerade in den Jahren um 1613 gewisse Typen, mit denen Rubens wie mit fest geprägten Gegenwerten der äußeren Erscheinungen operiert. Die Kindheit, die Anmut des Mädchens, das kraftvolle Mannesalter in edler Milde oder brutaler Roheit, das resignierte Greisentum, — beschauliche Demut, exstatische Inbrunst: alle Begriffe verdichten sich zu festen Formen, d. h. zu gewissen typischen Köpfen und Gesten, die ihre symbolische Schlagkraft in jedem neuen Zusammenhang frisch bewahren. Man hat nicht ohne Recht behauptet, Rubens habe die Züge seiner zweiten Frau vorweggenommen, noch ehe sie geboren war; die Bilder seiner beiden im Äußeren und im Wesen so verschiedenen Frauen rücken wirklich ganz dicht zusammen in seinem Auge, das in beiden das geliebte Weib erblickt.

Abb. 73. Die heilige Familie. London, Wallace-Sammlung.

Ähnlich, wie für gewisse Begriffe korrespondierende Gestalten einspringen, tritt auch die Farbe in den Dienst einer naiven Symbolik. Die landschaftlichen Hintergründe sind als Bezeichnung des vegetativen Lebens immer von sattem Grün, mag auch der Blick noch so weit in die „blaue Ferne“ gezogen werden. Die menschliche Epidermis besitzt, ähnlich wie bei den älteren Romanisten, eine feststehende Farbqualität, die nur in Rücksicht auf Geschlecht und Alter ihre bestimmte Modifi-

kation erfährt. Reiche, vornehme oder zu verehrende Personen sind in leuchtendes Gelb und Rot gekleidet, ärmere, bescheidene dagegen in Grau und Braun; ebenso hat Rubens zeitlebens an der alten Überlieferung festgehalten, die Madonna in Blau und Rot, den Joseph in Braun oder Grau zu kleiden.

Endlich ist der Bildgedanke selbst nichts anderes als der Reflex einer immer gleichen seelischen Verfassung, bei der sich alles in Bildern glücklichen Gedeihens und sicherer Erkenntnis darbietet. Jakob Burckhardt, der sich wie kein anderer Gelehrter des 19. Jahrhunderts vergleichende Urteile über ästhetische Werte gestatten konnte, hat Rubens den größten Erzähler aller Zeiten neben Homer genannt. Dagegen scheint zunächst die Tatsache zu sprechen, daß der Eindruck seiner Bilder, vorausgesetzt, daß sie sich zeitlich nahestehen, selbst bei den widersprechendsten Stoffen, bei wild erregten, sowie bei ruhig geklärten, ungemein gleichmäßig ist. Die Beredsamkeit seiner Erzählung ist jedoch nicht in der Erzeugung verschiedenartiger Suggestionen zu suchen, die über den Stoff hinausführen, sondern sie beschränkt sich, der spezifischen Ausdrucksmöglichkeit der bildenden Kunst entsprechend, auf Sehen und Sichtbarmachen. Trotz der ungeheueren stofflichen Fülle seiner Werke wirkt Rubens nie literarisch; man könnte ihn sogar in einem sehr wörtlichen Sinne oberflächlich nennen, insofern er nämlich nichts aussprechen will, was sich nicht an die Oberfläche ziehen und dem Auge wahrnehmbar machen läßt. Hinter seinen Bildern dämmern keine unerforschlichen Tiefen wie bei Rembrandt, sondern alles ist klar und eindeutig erkannt und mit instinktmäßiger Leichtigkeit in sichtbare Werte umgesetzt. Rubens deutet nichts an, wodurch der Beschauer angeregt würde, sich gefühlsmäßig weiter zu vertiefen oder eigenes Erleben in der Schöpfung des Künstlers zu suchen. Alles wendet sich ans Auge und allein durch den Gesichtssinn wird das Empfinden angeregt und der Geist erhoben. Daher wird man ihn nie tiefsinnig, selten ergreifend, aber häufig erschütternd und immer unmittelbar bereichernd finden.

Bei diesem beredten Ausbreiten des Gegenstandes liegt der Nachdruck seiner Erzählung darin, daß er auch dem vorbeifliehenden Geschehen den dauerhaften Wert eines Zustandes verleiht, eine Fähigkeit, die ihn wieder mit der Antike in eine Linie stellt. Wie er die „Kreuzabnahme" zu einer ergreifenden Symphonie frommer Trauer ausgestaltet, so entkleidet er später — etwa in den Jagdbildern — auch die leidenschaftlichsten Stoffe aller akuten Einzelheiten — die sich in der „Kreuzaufrichtung" noch so stark vordrängen — um den allgemeinen Zusammenklang von Erregung, Erbitterung und Wut rein als solchen zu sublimieren. Seelenzustände und Eigenschaften werden allegorisch mit treffender Sicherheit auf ihre sinnliche Realität hin abgezogen und alles, was sich dieser Verdichtung zur Sehbarkeit entzieht, alles Problematische, Verschwommene, Mystische, Ahnungsvolle scheint für Rubens nicht zu existieren. Diese heidnisch-antike Art der Erkenntnis befähigt ihn, so paradox es klingt, recht eigentlich zum Herold der Ecclesia triumphans. Mit aller wünschbaren Anschaulichkeit stellt er die heiligen Geschichten vor uns hin, und das naive Auge würde etwa vor dem Thomasaltar nicht zu zweifeln wagen, daß sich der Vorgang wirklich so abgespielt habe, da gegen diese von allem Episodenhaften gereinigte Form keinerlei sachliche Bedenken aufkommen können. Mit dieser schlagenden Tatsächlichkeit werden also die Dogmen der Kirche in Allegorien von unwidersprechlicher Beredsamkeit versinnlicht, nirgends bleibt ein Zweifel, etwas Unklares oder Unerforschtes, und das Ganze wird durch das unbestrittene Vorherrschen der künstlerischen

Abb. 74. Madonna mit dem Nähkorb. Sanssouci, Gemäldegalerie.

Form über die gefährliche Plattheit des Stoffes in ein festlich triumphales Pathos erhoben. Rubens war ein treuer Sohn seiner Kirche, aber trotzdem wird man den laienhaft gläubigen Vortrag seiner Heiligen- und Legendenbilder nicht als Geständnis seiner religiösen Überzeugung aufnehmen wollen, sondern ihn vielmehr auf den gesunden, echt naiven Charakter seines künstlerischen Auges zurückführen. Ebenso verfehlt wäre es (und hiergegen besitzen wir aus seiner reich dokumentierten Lebensgeschichte die Belege), von seinen Bacchanalien auf eine besonders sensuelle, ausschweifende Veranlagung zu schließen. Die hinreißende Vollkommenheit, mit der er die entgegengesetztesten Stoffe formt, beweist vielmehr, wie wenig sich bei ihm die Kreise des äußeren Erlebens mit denen des künstlerischen Schaffens schneiden, wie völlig frei und über dem Gegenstand stehend die schöpferische Tat erfolgt und wie unparteiisch Rubens deshalb jeden Gegenstand — und was wurde ihm später etwa von Maria von Medici in dieser Hinsicht zugemutet! — der künstlerischen Gestaltung für fähig erachten konnte.

Diese souveräne Distanz vom Stofflichen, die die Vorbedingung seiner unabsehbaren Vielseitigkeit bildet, gewinnt Rubens in den Jahren, deren Erforschung unsere Aufgabe galt. War er bis 1608 noch innerlich kühl und unbeteiligt gewesen, so riß ihn der römische Naturalismus auf kurze Zeit zu einer Wärme und Unmittelbarkeit der Äußerung mit, hinter der die bildmäßige Form zurückstand. Den Ausgleich bringt jener Rückschlag zum Klassizismus, mit dem Rubens eigentlich erst die hundert Jahre alte Sehnsucht der Niederländer nach der Kunst des Südens zur Erfüllung bringt. Denn jetzt erweist es sich, daß er mit dem Geiste selbst begabt war, dessen bloße Äußerungen man bisher nach-

geahmt hatte, und daß er mit innerster Notwendigkeit die formalen Gesetze erfüllte, die man wie einen dogmatischen Zwang auf sich genommen hatte. Als beinahe Vierzigjähriger steht Rubens eigentlich erst auf der Schwelle der selbstsicheren, überlegenen Meisterschaft, nicht weil er sich spät oder langsam entwickelt hätte, sondern weil er erst den ganzen Kreis der romanistischen Ideen und Praktiken hatte ausschreiten müssen, um den Rückhalt zu finden, auf den er sich gerade bei der Verständigung mit seinen Gehilfen stützen konnte. Nur dieses breite Fundament, auf dem er sein Wirken aufbaut, die unerhörte Fähigkeit, sich bis ins letzte klar und überlegt zu objektivieren, hob ihn auf jene einzigartige Machtstellung, von der aus er nicht nur das Geschick der flämischen Malerei lenkte, sondern die in der Geschichte der europäischen Malerei die Verschiebung des Schwerpunktes von Italien nach dem Norden endgültig besiegelt.

Abb. 75. Caritas. Pommersfelden, Graf Schönborn.

Zur „Judith" von Rubens*)

Gegen 1620 erreicht Rubens den Abschluß jener Schaffensepoche, in der ihm malerisch eigentlich nur der nackte Körper von Bedeutung war, während sein Interesse sonst sich überwiegend auf die zeichnerisch-kompositionelle Formung des Bildgedankens richtete und in dieser Hinsicht z. B. in den „Höllenstürzen" oder der „Amazonenschlacht" zu den letzten Möglichkeiten der klassisch-barocken Bildgestalt vordrang. Der Fleischton war freilich schon hier an Leuchtkraft, stofflicher Charakterisierung und flaumig-lebensvoller Wärme zu einer geradezu betörenden Sinnlichkeit gediehen, wofür als Beispiele etwa die „Grazien" und die „Orethyia" der Wiener Akademie, „Adam und Eva" im Haag oder die beiden Perseusbilder in Berlin und Petersburg angeführt seien. Innerhalb der gegebenen Grenzen war auch hier das schlechthin nicht mehr zu Überbietende erreicht. Für Rubens handelte es sich also darum, diese Grenzen selber zu erweitern und die malerische Bildform zu finden, die das immer noch ausgesprochene kompositorische Gerüst mehr und mehr in ihre besonderen Werte von Farbe, Ton und Helldunkel aufsaugen könnte. In den Werken seiner letzten zehn Jahre ist diese Absicht vollkommen verwirklicht, was dazu geführt hat, seinen unmittelbar vorausgehenden nahen Umgang mit Tizians Meisterwerken in Madrid (1628/29) als Anlaß dafür zu bezeichnen. In Wirklichkeit aber kündet sich die Tendenz zur „offenen Form" schon zu Beginn der zwanziger Jahre an und erreicht in der berühmten „Anbetung der Könige" von 1624 in Antwerpen eine bedeutende Entwicklung, die fortschreitend 1626 im Hochaltar der Antwerpener Kathedrale und in den Entwürfen zum „Triumph der Eucharistie" festzustellen ist. Die Berührung mit Tizian, die alsbald erfolgte, bildet nur den glücklichen Abschluß dieser Übergangsphase und gestaltete sich eben deshalb so fruchtbar, weil sie Rubens mit überwältigenden Argumenten in der schon seit Jahren verfolgten Richtung bestärkte.

Zu Beginn des hier kurz bezeichneten Umschwungs steht mit ein paar ähnlichen Bildern die Judith, welche Abb. 76 wiedergibt. Das Bild in Braunschweig (Abb. 77), das den nämlichen Gegenstand in ähnlicher Form behandelt, geht ihr etwa fünf Jahre voraus. Es gefällt sich noch in einem grausamen Ausschöpfen des schaudervollen Stoffes, während Rubens in späteren Jahren zwar nicht abläßt, dramatische Möglichkeiten auszunutzen, ja auf die Spitze zu treiben, durch die malerische Pracht seiner Bildform aber das Auge selbst über die abstoßendsten Stoffe, wie den Kindermord oder das Martyrium

*) Aus „Zeitschr. f. bildende Kunst", 56. Jahrg., Neue Folge, Bd. XXXII, Heft 3. E. A. Seemann, Leipzig.

Abb. 76. Judith. Bologna, Frau Maria Borghesane.

des hl. Lievin, in heiterere Regionen hinwegreißt, wo die souveräne Gestaltung ihr Objekt überwindet und, von keinem stofflichen Gewicht beeinträchtigt, frei genossen wird.

Es ist bezeichnend, daß der Weg zu dieser Vervollkommnung über die neutrale Auffassung führt, die unser Bild verkörpert. Anstatt der gespannten Züge, in denen auf dem Braunschweiger Bild[1]) die Erregung des vollbrachten Mordes nachzittert, zeigt das schöne, gelassene Antlitz der späteren Judith keinen Schatten von affektiver Entstellung, ihr prächtiges Kleid und der Schmuck sind unversehrt, anstatt wie ehedem wild und aufgelöst sie zu umflattern und die gewaltigen Arme, die dort herausfordernd aus dem Dunkel leuchten, gleichsam als Wahrzeichen der widernatürlichen Kraft, mit der das junge Weib seine Rache vollzogen hat, bleiben durch Verkürzung und abblendende Schatten für den Gesamteindruck ausgeschaltet. Des abstoßenden Stoffes ungeachtet ist die Auffassung ansprechend, ja gefällig geworden.

Dieser fühlbaren Abschwächung des dramatischen Gehalts entspricht nun ein Betonen formaler Gesichtspunkte, namentlich eine selbständige Geltung des überreichen

Abb. 77. Judith. Braunschweig, Museum.

[1]) Dramatisch am großartigsten hatte Rubens die Tat der Judith schon um 1610 in einem großen Gemälde mit ganzen Figuren dargestellt, wo er mit fast primitiver Anschaulichkeit die Heldin während ihrer Tat zeigt: der Hals des Holofernes ist halb durchschnitten und sein Riesenleib bäumt sich in einer letzten krampfartigen Zuckung empor. Ob das von Knickenberg im Cicerone (XII, S. 507) veröffentlichte Exemplar wirklich das Original dieser überwältigend großartigen Komposition ist, möchte ich nach der mitgeteilten Abbildung nicht entscheiden.

Farbenaufwandes, der früher bei Rubens als unsachlich empfunden worden wäre. Ungewohnt ist vor allem der rauhe Farbauftrag, dessen flackernde Wirkung durch den Leinwandgrund, den Rubens bei Bildern von so geringem Umfang nur selten anwendete, hervorgehoben wird. Augenscheinlich geht dieser vernehmliche italienische Einschlag auf van Dyck zurück, der ja gerade in der Zeit um 1621 eine überraschende Selbständigkeit neben Rubens erreicht, dank seiner starken Neigung — namentlich im Technischen — zu venezianischen Vorbildern.

Im Werk von Rubens tritt unsere Judith neben die „Thomyris“ im Louvre (auf der der abgehauene Kopf des Holofernes identisch wiederkehrt) und die „Gefangennahme Simsons“ in München. Beide Bilder sind in ähnlicher Art auf Leinwand gemalt und weisen gleichfalls auf den Beginn der zwanziger Jahre; während aber das erstere kaum ganz eigenhändig von Rubens ausgeführt sein dürfte und das andere wegen seiner schlechten Erhaltung ein sicheres Urteil nur bedingt zuläßt, zeigt die Judith in jedem Strich die Hand des Meisters und wird uns zum wichtigsten Zeugnis für Rubens' Malweise in jenen Jahren, da ihn die umfangreichen Arbeiten für Ludwig XIII. und seine Mutter Maria von Medici zu Bildern intimeren Charakters nur selten Zeit finden ließen. Man beobachtet in allen Einzelheiten, wie das Helldunkel trennend und verbindend die üppigen Farben, die sich auf der Skala des Berliner Isabellaporträts bewegen, zu einem Gegenspiel von gesteigerter Lebhaftigkeit aufruft und damit eben das ersetzt, was gegenüber der früheren Judith dieser jüngeren an inhaltlichem Interesse absichtlich entzogen worden ist.

Zum Schluß sei erwähnt, daß das Bild im Stich von A. Voet immer bekannt war[1]); das Original, das vor einer Reihe von Jahren im Florentiner Kunsthandel erschien, geriet an seinem gegenwärtigen Aufbewahrungsort bald wieder in Vergessenheit. Das freundliche Entgegenkommen der Besitzerin ermöglicht mir, es hier zum erstenmal weiteren Kreisen bekannt zu machen.

[1]) Rooses, Oeuvre de Rubens Nr. 127.

Beiträge zu Rubens als Bildnismaler*)

Das Auftauchen unbekannter Gemälde von Rubens gehört im Vergleich zu dem immer noch reichen Erfolg, mit dem verkannte Werke Rembrandts zutage gefördert werden, zu den Seltenheiten der Kunstliteratur oder des Kunsthandels. Vor allem die Kompositionen des Meisters waren von jeher so stark umworbene Sammelobjekte, und bei reproduzierenden Stechern so beliebte Vorbilder, daß wir auf diesem Gebiet kaum noch mit Überraschungen zu rechnen haben: Was nicht mehr im Original vorhanden ist, kann wenigstens in Kopien, Stichen oder literarischer Überlieferung nachgewiesen werden, so daß trotz der unerschöpflichen Fruchtbarkeit des Meisters von seinem kompositorischen Schaffen nur ein äußerst geringer Bruchteil spurlos verloren oder der Wiederauffindung vorbehalten sein dürfte.

Einzig auf dem Gebiet des Bildnisses können wir noch einen erheblichen Zuwachs des Rubens-Werkes erwarten.

Rubens hat zwar bei Gelegenheit betont, daß er nicht als Bildnismaler gelten wolle. Bei den mannigfachen Verpflichtungen gegen alle möglichen Gönner und Mittelspersonen aber, in die ihn seine großen Kontrakte zogen, hat er sich den Bitten um Bildnisse von seiner Hand gewiß nicht immer entziehen können, abgesehen davon, daß er sich im Freundeskreis zu der an sich geringen Mühe stets gerne bereit finden ließ und seine Angehörigen sogar mit offenbarem Behagen an der Arbeit zum Schmuck seines Hauses im Bildnis festhielt. Bei dem ausgedehnten Kreis seiner freundschaftlichen und geschäftlichen Beziehungen war es nun unausbleiblich, daß solche Zeichen der Zuneigung oder dankbarer Anerkennung weit verstreut wurden und später, von den Erben als teures Vermächtnis gehütet, den Kunstkennern mehr und mehr aus den Augen schwanden. Auch das von Fromentin — aus Unkenntnis des Materials — so extrem vertretene Vorurteil, Rubens sei als Porträtist seinem übrigen Schaffen nicht ebenbürtig, mag die Forschung dazu geführt haben, ihn auf diesem Gebiet zu vernachlässigen, und so konnte es geschehen, daß im letzten Dezennium wieder eine ganze Reihe vergessener oder verschollener Porträts von einwandfreier Echtheit bekannt geworden ist, deren einige wir im Folgenden weiteren Kreisen vorführen möchten[1]).

Das kleine Bild eines Mechanikers (Abb. 78) — wahrscheinlich eines Uhrmachers —, das unsere erste Abbildung wiedergibt, war zwar schon 1904 auf der „Ausstellung historischer Gemälde aus Bremer Privatbesitz" zu sehen, man hatte sich damals von einer Inschrift über die wahre Entstehungszeit des Bildes und damit über sein besonderes

*) Aus „Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst", Verlag von Georg D. W. Callwey, München.

[1]) Es sei hier auch an das schöne Knabenbildnis im Museum von Montauban erinnert, für das Bredius gewiß nicht ohne Recht eingetreten ist. (Onze Kunst I, 2. Bd.) Das Spinola-Bildnis in Zivil dagegen, das vor drei Jahren in die Sammlung Frick in New York überging, ist Rubens fälschlich zugeschrieben worden und kommt eher für van Dyck, vielleicht auch nur für Cornelis de Vos in Frage.

historisches Interesse täuschen lassen. Wenn es sich nämlich schon nach seinen geringen Ausmaßen (21 × 14,5 cm) und dem Malgrund (Kupfer!) im Werk von Rubens ganz befremdlich ausnimmt, so erlaubt die eigentümlich befangene Auffassung, sowie die Tracht des Dargestellten, das in kleinen Puffen geschlitzte Wams, keinen Zweifel, daß das Entstehungsdatum wesentlich vor 1615 liegen muß, d. h., da es sich augenscheinlich um ein in den Niederlanden entstandenes Werk handelt, daß wir eine Arbeit aus der frühen Antwerpener Zeit (bis Mai 1600) vor uns haben, und zwar die einzige, die wir bisher mit Fug als solche ansprechen können[1]).

Der Versuch, den verborgenen Anfängen von Rubens' Schaffen durch eine gewissenhafte Erforschung seiner Lehrer näherzurücken, hat sich als ziemlich ergebnislos erwiesen. Die Zuschreibung einer kleinen Kopie nach O. van Veen im Kölner Museum an Rubens ist nicht zu halten — es handelt sich wahrscheinlich um eine Arbeit Balens aus viel späterer Zeit —, und ebenso glauben wir weiter unten nachweisen zu können, daß das als jugendliches Selbstbildnis angesprochene Werk, das früher Henri Hymans besaß, erst nach der italienischen Reise entstanden sein kann[2]). Dennoch möchte man nicht ganz darauf verzichten, von Rubens' Schaffen vor 1600 eine Vorstellung zu gewinnen, und zwar nicht nur rückschließend von seinen frühesten beglaubigten Arbeiten, die 1601 einsetzen, sondern aus dem Gesamtaspekt der flämischen Malerei vom Ende des 16. Jahrhunderts, aus dem die Arbeiten des in strenger akademischer Zucht herangewachsenen jungen Künstlers gewiß noch nicht allzu bemerkbar hervortraten. Gerade für das Porträtfach ergibt sich dabei ein ziemlich eindeutiges Bild, das durch A. Mor und seine Nachfolger A. Th. Key und Fr. Pourbus d. J. bestimmt wird. In diese Umgebung paßt sich unser Bild vorzüglich ein und verbindet auch in der Tat mit den besonderen Merkmalen von Rubens' Formenbildung die Zaghaftigkeit des Vortrags, die den jugendlichen Künstler kennzeichnet. Der konservativen Gesinnung des Romanismus angemessen, ist die Auffassung zahm, fast herkömmlich, das Handwerkliche aber höchst gediegen, die Zeichnung scharf und eindringlich. Die stoffliche Schilderung des Anzugs, der Krause und besonders der Haare bleibt auch später noch für Rubens bezeichnend, und in dem gelassen festen Blick des klaren Auges kündet sich schon hier die künftige Macht tiefer seelischer Ausdeutung an. Bei der etwas starren Neigung des Kopfes freilich und der Einbeziehung der Hand in den Rahmen ist die befangene Typik der zeitgenössischen Bildniskunst noch immer spürbar.

Vergleicht man damit das schon erwähnte Knabenbild (Abb. 79), das seit kurzem in den Besitz von Herrn Paalen gelangte, so ist bei ebenfalls kühler Haltung die freiere, bewußtere Gestaltung nicht zu verkennen, namentlich im Umriß und in der Wendung des Kopfes. Eine gründliche Reinigung bei Gelegenheit seines letzten Besitzerwechsels

---

[1]) Bei der 1922 vorgenommenen Reinigung kam die folgende echte Aufschrift zutage:

A:NDLXXXXVII AETAT. XXVI ; während auf der Rückseite in die Kupferplatte vertieft eingetragen ist: PETRVS PAVLVS RVBENS PI·

d. Herausgeber.

[2]) Haberditzl, Die Lehrer des Rubens. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXVII.

Abb. 78. Bildnis eines Mechanikers.
Im Kunsthandel in Berlin.

hat dem Bild auch seine ursprüngliche Farbe in ihrer breiten Behandlung wiedergegeben, nach der wir es in Übereinstimmung mit der Tracht in die Zeit um 1612 datieren möchten. Als Selbstbildnis des jungen Rubens, als das es auch Verhaeren in seinem oberflächlichen Essay abgebildet hat, kann es allein schon deshalb nicht gelten, weil der Dargestellte auf der Stirn eine breite Narbe trägt, die Rubens nicht gehabt hat.

Zwischen der Entstehung dieser beiden Bildnisse lägen also, nach unserer Datierung, die bedeutungsvollen Wanderjahre in Italien und Spanien (1600—1608), während deren Rubens durch die begeisterte Hingabe an Tizian, sowie durch besondere äußere Nötigung gerade als Bildnismaler überraschend gefördert wurde. Seine Verpflichtung beim Herzog von Mantua, mit der im Jahre 1600 seine Laufbahn im Süden so rasch eine feste, bedeutende Richtung gewinnt, bestand in erster Linie im Porträtieren schöner Frauen, womit der Herzog zugleich auch Frans Pourbus beschäftigte. Zweifellos hat sich unerkannt noch manche Arbeit aus diesen Jahren erhalten, in denen Rubens sich durch Porträtmalen seinen kärglichen Gehalt aufzubessern gezwungen war, während er bekanntlich später gleichgültige Bildnisaufträge als eine ihm nicht zusagende Aufgabe ablehnte, bzw. an van Dyck oder Cornelis de Vos abschob. Neben den konventionellen Arbeiten für den Mantuaner Hof, von denen allerdings erst wenige nachgewiesen werden konnten[1]), stehen freie selbstständige Schöpfungen, wie das jüngst wieder aufgefundene Reiterbildnis des Herzogs von Lerma[2]), die Stifterbilder für die Jesuitenkirche in Mantua und die großartigen Porträts genuesischer Damen, die den Typus von van Dycks viel bewunderten Cattaneo- und Spinolabildnissen vorbereitet haben.

Mit dem Porträt des Karmelitergenerals Domingo Ruzzola (Abb. 80), das kürzlich ganz überraschend in Münchener Privatbesitz auftauchte und von Herrn Dr. Anschütz-Kaempfe erworben wurde, glauben wir diesem Lebensabschnitt von Rubens ein neues, eindrucksvolles Werk einreihen zu können. Das Bild muß aus der Zeit stammen, da Rubens nach seinem eigenen Zeugnis in Tizian vernarrt war, wie ein Jüngling in seine Geliebte, und eben diese hingebende Neigung an ein fremdes Vorbild, die man dem selbstbewußten

[1]) Vgl. S. 32. Einige Hinweise enthält des Verfassers Aufsatz: „Rubens in Italien" im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XXXVII, S. 284.

[2]) Abbildung bei G. Glück, Jugendwerke von Rubens. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIII.

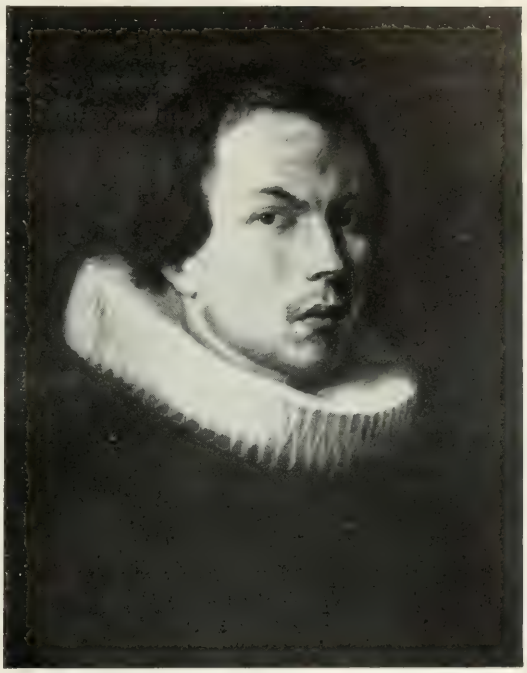


Abb. 79. Knabenbildnis.
Rochusberg i. W. Herr Paalen.

Meister sonst nicht zutraut, war wohl auch der Grund, warum das Bild als Werk eines Unbekannten bis vor kurzem ein verborgenes Dasein geführt hat. Die enge Beziehung zu Tizian liegt zunächst in dem zarten tonigen Überfang, durch den der weiße Mantel zugunsten des Kopfes abgeblendet und mit der braunen Kutte verschmolzen wird. Noch tiefer wirkt Tizians Geist in der vornehm ungesuchten Haltung und in dem sicheren Einklang der Figur mit ihrer pathetischen Kleidung; ja sogar Einzelheiten, wie die Bildung der fleischigen Hände mit den spitz zulaufenden Fingern sind unmittelbar dem Geschmack der Venezianer abgelauscht. Dagegen behauptet sich die scharfe Sachlichkeit des Niederländers in der Zeichnung des Kopfes mit dem gespannten Blick, den peinlich durchgebildeten Ohren und der energisch vorgetriebenen Nase, von der ein herber Zug zu den krampfhaft aufeinandergepreßten Lippen führt. Gerade diese eindringliche, kühle Charakteristik sichert dem Kopf mühelos seine Bedeutung gegenüber dem üppigen Gewoge des Habits und dem schweren Gesamtton, der sich in der erdigen Hintergrundkulisse zu dumpfem Braun verdichtet; nur der schmale Ausblick links in die Landschaft schlägt mit den echt flämischen blaugrünen Tönen der Vegetation eine pikante, gegensätzliche Note an.

Die Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit, deren Name mit dem Bild nicht überliefert war, gelang dank der zuverlässigen Grundlage, die Rooses der Rubensforschung in seinem Oeuvre-Katalog für alle Zeiten gesichert hat. Dort wird unter Nr. 1055 ein Bildnis des Domingo Ruzzola angeführt, das Smith 1840 aus der Sammlung Schamp d'Aveschoot in Gent erwarb. Der Auktionskatalog beschrieb das Bild wie folgt: „Der Beichtvater Alberts und Isabellas (der Ruzzola, nebenbei bemerkt, nicht gewesen ist), ist im weißen Mantel und Kapuze dargestellt, die den strengen Ausdruck seines Gesichts noch erhöht. In seinen Händen hält er ein Kruzifix. Dieses kraftvolle, lebenswahre Bildnis wurde von Rubens nach seiner Rückkehr von Italien gemalt, in seiner breiten Art und mit gewissen Zügen des großartigen Stiles Carraccis." Smith fügt in seinem Katalog noch weiter hinzu: „Seine belebten Züge deuten auf etwa 60 Jahre. Er ist fast von vorne gesehen. Die an den Schläfen spärlichen Haare sind ebenso wie der Bart weiß. Er trägt das weiße Gewand seines Ordens. Er sitzt in einer Grotte und hält mit beiden Händen das Kruzifix."

Zunächst ist zu bemerken, daß dieses von Smith beschriebene Bild (94×70 cm) mit dem unseren (128×92 cm) nicht identisch sein kann, und damit wäre vielleicht auch die einzige Abweichung des letzteren von der Beschreibung zu erklären, die in der eher

dunklen, jedoch immerhin stark melierten Haarfarbe besteht. Dennoch aber stimmt die Beschreibung zu genau, als daß das Genter Exemplar als Wiederholung des vorliegenden bezweifelt werden könnte. Sogar die Beobachtung, das Bildnis lasse im Vergleich zu den bekannten Porträts von Rubens auffallend stark die Nachwirkung Italiens erkennen, trifft, wie wir sahen, durchaus zu, wenn auch seine Entstehung mit Bestimmtheit nicht in Antwerpen, sondern noch auf italienischem Boden vorausgesetzt werden muß.

Der spanische Mönch Dominicus a Jesu Maria Ruzzola (geb. 1559) war 1604 nach Rom gekommen und lenkte bald — wider Willen, wie es heißt — durch seine häufigen, überaus heftigen Entzückungen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Augenscheinlich entwickelte er aber auch organisatorisch ungewöhnliche Fähigkeiten, so daß er 1608 zum Prior des Klosters S. Maria della Scala und zum General des Karmeliterordens ernannt wurde. Gerade damals muß unser Bild entstanden sein, sei es, daß Rubens aus eigenem Interesse der zweifellos gewaltigen Persönlichkeit des Spaniers nahegetreten war, sei es, daß ihn der Auftrag irgendeines Verehrers dazu veranlaßt hatte. Nach seiner Abreise von Rom (Oktober 1608) hätte er nur noch einmal Gelegenheit gehabt, den inzwischen berühmt gewordenen Mönch zu sehen, als dieser im Jahre 1621 in politischer Mission ganz kurz in Brüssel weilte. Mit diesem Datum aber ist die Malweise des Bildes ebensowenig in Einklang zu bringen, als sie anderseits eindeutig auf die Jahre von 1606—1608 hinweist, und in der Tat scheint uns der Dargestellte viel mehr die Züge eines in strenger Askese abgehärmten hohen Vierzigers, als die eines Sechzigers zu tragen. Angesichts der tief ergreifenden Schilderung, die uns Rubens von Ruzzola hinterlassen hat, sei nur nebenbei des außerordentlichen Einflusses gedacht, der von der Persönlichkeit dieses Mönches ausgegangen sein muß und gerade in die Geschichte Bayerns und Münchens insbesondere hineinspielte. Als der Herzog Maximilian I. von Bayern, der nämliche, für den Rubens um 1617 die Löwen- und die Nilpferdjagd (Abb. 3) gemalt hatte, im Jahre 1620 bei Paul V. um die Überlassung eines geistlichen Beistandes für den Kriegszug gegen seinen protestantischen Vetter von der Pfalz nachsuchte, schickte ihm der Papst Ruzzola, der sich bald in seiner neuen Stellung glänzend bewährte. Auf sein Zureden soll Maximilian den Angriff bei Prag gewagt haben, dessen glücklicher Ausgang ihm die Kurwürde eintrug, und Ruzzola selber begeisterte die Truppen, indem er vorne an auf einem Schimmel, das Kreuz in der erhobenen Hand, den Reihen der Ketzer entgegenstürmte[1]). Nach erfochtenem Sieg veranlaßte Ruzzola den Herzog, dem Karmeliterorden in München eine neue Niederlassung zu stiften. 1629 siedelte sich der neue Orden an und erhielt von Maximilians Nachfolger Ferdinand Maria Kirche und Kloster, die noch heute der südwestlichen Ecke des Promenadeplatzes und der östlichen Pfandhausstraße ihr Gepräge verleihen. — Ruzzola lebte später vorzugsweise in Wien, wo er Beichtvater des Kaisers war und 1630 starb.

Es wäre interessant, zu wissen, ob das Porträt der Sammlung Schamp d'Aveschoot durch eine Beischrift als Bildnis Ruzzolas beglaubigt war. Daß in der Tat der Dargestellte kein anderer als er sein kann, bestätigt uns der freilich recht geringwertige Stich in „de straelen van den heyligen vader Elias" des Jacobus a Passione Domini, dem das Porträt von Rubens zugrunde liegt, wenn auch die Haltung der Hände verändert wurde, um die für das Andachtsbuch wünschbaren Attribute des heiligen Mannes ins Bild zu ziehen.

[1]) Durch ein Standbild an der Front des alten Nationalmuseums hat Max II. den tapferen Mönch geehrt.

Das Münchener Exemplar soll aus einer alten Familie der Stadt stammen und könnte möglicherweise schon im 17. Jahrhundert hierher gekommen sein; hier hat es jedenfalls auch Egid Verelst gesehen und zum Gegenstand seines Stiches gemacht[1]).

Bald nach der Rückkehr in die Heimat drängt Rubens die üppige Entfaltung an Farbe und kompositorischem Reichtum seiner Wanderjahre zurück, um die sachliche, fast nüchterne Ausdrucksweise des früheren Romanismus wieder zu gewinnen; in Hinblick hierauf kann die viel zu frühe Datierung des Knabenbildnisses bei Herrn Paalen, die wir oben zu widerlegen versuchten, allerdings nicht überraschen.

Abb. 80. Domingo a Jesu Maria Ruzzola. München, Dr. Anschütz.

Sogar noch das Bildnis eines Theologen (Abb. 81), dessen Malart auf die Zeit von 1615 hinweist, steht nach der sachlichen Auffassung der frühen flämischen Bildniskunst viel näher als alles, was Rubens in Italien gemalt hatte. Das eindrucksvolle Werk, das vor drei Jahren aus Deutschland nach Schweden verkauft wurde, bietet ein dienliches Vergleichsobjekt für die zahlreichen, gleichzeitig entstandenen und meist ebenfalls als Kniestücke gehaltenen Porträts, die noch vor kurzem zwischen Rubens und van Dyck strittig waren. Die unbeirrte Sicherheit, mit der man hier jeden Gedanken an van Dyck von der Hand weisen muß, führt zu der Einsicht, daß in zweifelhaften Fällen, wo die Eigenart des Meisters weniger rein und unzweideutig für sich zeugt, Rubens als Urheber nie in Betracht kommen kann. Und in der Tat bemühen sich jene Bildnisse in Wien, Dresden u. a. O.,

[1]) Erst nachträglich fand ich in der Zentraltaubstummenanstalt in München einen aus dem Straubinger Karmeliterkloster stammenden Bilderzyklus aus dem 17. Jahrhundert, der in 12 Episoden die Taten Ruzzolas schildert. Schon hier ist den Zügen des Mönches unser Bildnis zugrunde gelegt, auf einem der Bilder kehrt es sogar in identischer Einstellung wieder.

die Bode zuerst als Arbeiten van Dycks erkannt hat, um ein Eindringen auf den Beschauer, dem gegenüber Rubens auch in dem männlichen Bildnis in Braunschweig eigentümlich zurückhaltend, kühl und objektiv erscheint. Er unterläßt die Umschreibung mit begleitenden Motiven — das Anziehen eines Handschuhs oder das Greifen nach einer Stuhllehne — und dem bewußten Akzent, den van Dyck in dem scharf am Beschauer haftenden Blick zu sammeln pflegt, stellt er gerade in dieser Zeit eine eigentümlich gelassene, tendenzlose Schilderung der Persönlichkeit entgegen. Die Tatsache, daß bei Zuschreibungen gerade an die größten Meister nur das völlig Überzeugende anerkannt werden sollte, finden wir unter den neuerdings bekannt gewordenen Rubens-Bildnissen noch an einem besonders schlagenden Fall bestätigt. Die Dresdener Galerie besitzt das Brustbild eines blondlockigen Mädchens (Abb. 82), das, obgleich zugestandenermaßen etwas plump gemalt und leer im Ausdruck, doch allgemein das Ansehen einer originalen Arbeit von Rubens genießt. Das ungleich feinere Duplikat dieses Bildes, das vor drei Jahren nach längeren Irrfahrten im Kunsthandel von Herrn Onnes van Nieuwenrode erworben wurde (Abb. 83), hat uns jedoch eines Besseren belehrt und die Mahnung erneuert, bei der Zuerkennung zweifelhafter Gemälde an Rubens die strengsten Ansprüche walten zu lassen[1]).

Der helle, perlmutterartig schimmernde Fleischton, der bei minimalen Gegensätzen die Formen doch noch in strenger Rundung zum Ausdruck bringt, weist das Bild in die Zeit bald nach 1620 neben den Berliner „Perseus" oder die „Grazien" der Wiener Akademie. Schon der launige Reiz der Zeichnung, mit dem das liebliche Antlitz so geistvoll geschildert wird, ist dem Dresdener Exemplar weit überlegen. Die blühenden Lippen, die fein beweglichen Nüstern, der kühne Schwung im Schnitt der Augen, die gekräuselten Brauen, das Ohr und der zart modellierte Übergang vom Kinn zum Hals, ja sogar das Spiel der Löckchen um die Stirn: alles spricht so viel unmittelbarer, sprühender, daß daneben die Dresdener Wiederholung geradezu stumpf anmutet, um so mehr, als die beiden Bilder auch in Hinblick auf die Farbe in einem entsprechenden Verhältnis stehen. Dem strahlenden, blonden Ton des einen steht die schwere Färbung und der stockende Vortrag des anderen gegenüber. Auf dem Original fällt die gelöste Flechte wie ein goldener Seidenflaum in funkelnden Schattierungen herab, der Kopist dagegen vermochte mit seinem zähen Impasto die Stofflichkeit der Farbe nicht ähnlich zu überwinden. Mit der unbestrittenen Minderwertigkeit des Dresdener Bildes kommt nun auch der Mädchenkopf in München (Nr. 793) als Originalarbeit von Rubens in Wegfall, der jenem in seinem matten Ausdruck, sowie namentlich in der schweren, reizlosen Behandlung der Farbe völlig gleicht und mit Recht schon wiederholt als Schulbild angesprochen worden ist.

Mit zunehmendem Alter hat Rubens sich immer seltener zum Porträtmalen herbeigelassen. Neben gelegentlichen Fürstenbildern stehen in den Jahren 1630—1640 fast nur noch Familienporträts, unter denen die Bilder seiner zweiten Frau bei weitem vorherrschen. So hoch wie Rooses können wir ihre Anzahl allerdings nicht angeben. Zunächst wäre das Frauenporträt bei Baron Gustav Rothschild in Paris zu streichen — von der sehr geringen Schulwiederholung in Dresden nicht zu reden —, das schon Rosen-

[1]) Zu unserer Abbildung sei bemerkt, daß sie von der ungemein zarten, durchaus hell in hell bewirkten Modellierung der Wangen und des Halses keinen zulänglichen Begriff vermittelt, während anderseits der rötliche Schatten unter dem rechten Jochbein viel zu hart und dunkel geraten ist und den Eindruck einer peinlichen Verzeichnung hervorruft.

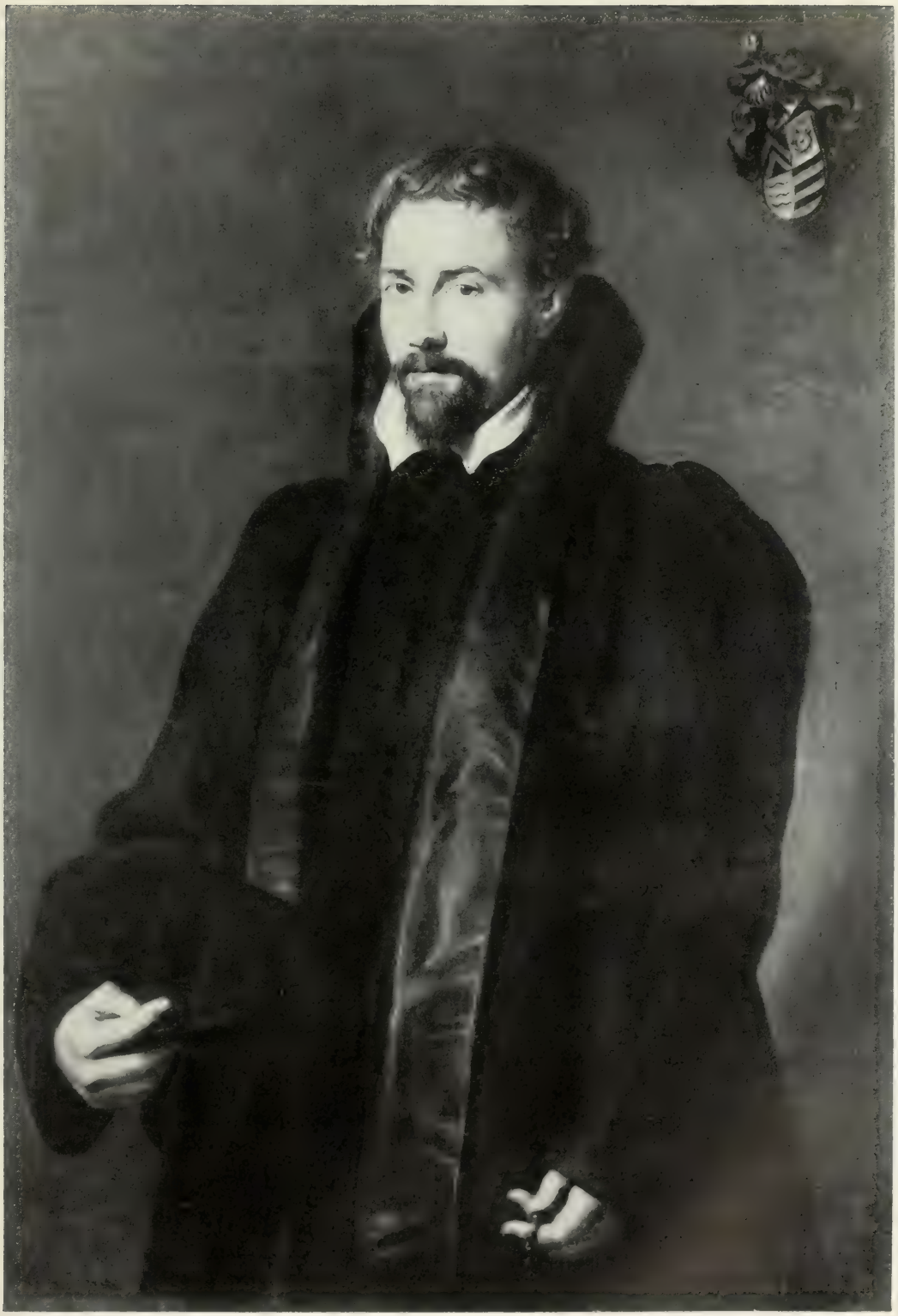


Abb. 81. Bildnis eines Theologen. Schweden, Privatbesitz.

berg als Bildnis Helenes bezweifelt, ohne es freilich in den richtigen zeitlichen Zusammenhang, nämlich um 1614, einzurücken. Ferner sind die beiden Bildnisse in Amsterdam (Nr. 2067) und München (Nr. 796) bloß Kopien nach den Originalen in München (Nr. 794) bzw. Paris (bei Baron Alfons Rothschild)[1]). Das äußerliche, unsicher gemalte Porträt Helenes, das aus der Sammlung Weber in Hamburg ins Brüsseler Museum übergegangen ist, glaube ich als eine Arbeit Jan Boeckhorsts nachgewiesen zu haben[2]), dem ich außerdem noch die Skizze von Rubens und seiner Familie in der Sammlung Johnson in Philadelphia[3]) zuschreiben möchte; nach der leichten, gelblichen Tönung den Spätwerken des Meisters recht ähnlich, kommt es doch in seiner stockenden Gruppierung und der höchst mangelhaften Zeichnung für ihn selber nicht in Betracht. Die Hauptfigur, Helene, ist eine ziemlich plumpe Kopie aus dem „Liebesgarten", mit der sich der dazu erfundene Säugling leidlich überzeugend verbindet. Bleibt aber schon der Knabe links ohne jeden inneren Zusammenhang mit der Mutter, so konnte vollends Rubens selber, von dem man nicht weiß, ob er sitzt oder steht, nicht unglücklicher und kleinlicher charakterisiert werden.

Abb. 82. Kopie nach Rubens, Mädchenbildnis. Dresden, Gemäldegalerie.

Nur mit bedeutender Einschränkung darf ferner auch das Porträt im Haag als eine Originalarbeit anerkannt werden[4]). Der duftige Schmelz des Gesichtes steht zwar echten Arbeiten aus Rubens' Spätzeit in keiner Weise nach; schon die Haare aber, deren helles Blond mit einem unreinen grünlichen Ton untermischt ist, zeigen eine Unsicherheit der zeichnerischen Form, die Rubens selbst bei freiester malerischer Auflösung seiner Spätwerke nicht kennt. Das nämliche gilt von dem schwerfällig detaillierten Gewand, dessen kaltes Blau so unschön gegen das stumpfe Grau des Hintergrundes und den roten Vorhang steht. Einzelheiten, wie die Federn des Baretts, der Schmuck oder die Rosen entbehren jedes malerischen Reizes, mit dem gerade sie in den eigenhändigen Gemälden dieser Zeit zwar zurückhaltend, aber immer geistreich in den gesamten Zusammenhang einbezogen zu werden pflegen. Zudem ist das ganze Motiv gedankenarm und wird auch dann nicht überzeugender, wenn man den unten angesetzten Streifen mit der rechten Hand abdeckt, den schon Rooses als apokryph erkannt hat. Es ist mehr als wahrschein-

[1]) Abgebildet in „Klassiker der Kunst", Rubens, Stuttgart 1921. S. 331, 425.
[2]) Vgl. S. 169 und Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXXVI, S. 137.
[3]) Abb. in „Catalogue of a collection of paintings and some art objects", John G. Johnson, Philadelphia 1913, II, 456.
[4]) Abb. in „Klassiker der Kunst", Rubens. Stuttgart 1921. S. 436.

lich, daß uns hier ein Werk der allerletzten Zeit von Rubens vorliegt, von dem nur der Kopf vollendet war, und vielleicht gehört die übermalte Quaste, die rechts von der jetzt sichtbaren durch die obere Farbschicht schimmert, noch zu der ursprünglichen Anlage

Abb. 83. Mädchenbildnis. Nieuwenrode, Sammlung Onnes.

des Bildes. Die Übermalung selbst aber zeigt, besonders in der Behandlung des Kleides, die gleiche Hand wie die schon genannte Kopie in der Münchener Pinakothek (Nr. 796).

Nach diesem einschränkenden Urteil über die Bildnisse der Helene Fourment soll anderseits die viel zu geringe Würdigung eines der schönsten von ihnen nicht ohne Einspruch bleiben. Wir meinen das köstliche kleine Bild in Dulwich (Abb. 84) (73×73 cm),

das Rooses unbegreiflicherweise als „Reuige Magdalena“ unter den Zügen der Helene Fourment aufführt, obgleich kein Attribut zu dieser Deutung Anlaß gibt. Die prächtige Atlasrobe möchte noch hingehen; aber Rubens hielt viel zu streng an der ikonographischen Überlieferung fest, als daß er Kreuz und Totenkopf vergessen hätte, wenn es ihm wirklich um eine Magdalena zu tun gewesen wäre[1]). Es ist uns hier vielmehr eines der unmittelbarsten Bildnisse der jungen Frau, wahrscheinlich aus der allerersten Zeit der Ehe, erhalten.

Abb. 84. Helene Fourment. London, Dulwich College-Galerie.

Helene sitzt, angeregt den Worten ihres Gatten lauschend, unter einem Baum. Die unwillkürliche Neigung nach vorn ist mit jener unvergleichlich frischen Beobachtung festgehalten, die ebenso wie in den Gesichtszügen auch im Rhythmus des Körpers das Persönliche ergreift und in dauernde Form bannt. Indem Rooses dies übersah, schrieb er eines der unglücklichsten Werturteile nieder, die sein sonst so verdienstvolles „Oeuvre“ nicht selten entstellen. „Das Bild ist mittelmäßig; es fehlt ihm Erfindung und charakteristischer Ausdruck. Wir sehen eine junge, wohlgenährte Frau, strotzend von Kraft und Gesundheit, aber keine zerknirschte Büßerin.“ Auch Rosenberg, der sich immer

[1]) Schon früher scheint das Bild falsch gedeutet worden zu sein, da es im 18. Jahrhundert mit Einfügung eines Ismael als „Hagar in der Wüste“ gestochen wurde.

ängstlich an Rooses' Fersen heftet, scheint dieses Urteil zu teilen, indem er das Bild der Wiedergabe in seinem Rubensband nicht für würdig hielt.

Uns scheint hier selbst der Versuch einer Widerlegung überflüssig. Dankbar schweift die Erinnerung in die stillen Räume der College-Galerie, wo sie vor dem strahlenden Gemälde, das zu den hinreißendsten Improvisationen von Rubens' Pinsel gehört, unauslöschliche Eindrücke empfing. Im Schwung der genialsten schöpferischen Erregung sind die Farben breit und sprühend hingestrichen; die zarten Töne der matt-violetten Jacke und des weiten Rockes aus meergrünem Atlas finden in dem tiefen, funkelnden Blau des lässig zurückgeworfenen Mantels eine feste Bindung, die im Duft der Landschaft nach allen Seiten in ein gelblich schimmerndes Grün ausstrahlt. Den Ruhepunkt in diesem Farbgeflimmer bildet der blonde Kopf des jungen Weibes, der beredt wie kein anderes ihrer Bildnisse das kindlich treuherzige Gemüt und die sprudelnde Laune schildert, mit der sie den fast 40 Jahre älteren Gatten zu Offenbarungen seines persönlichsten Erlebens entzückte, wie sie ähnlich warm und ergriffen durch die streng formale Gebundenheit seiner künstlerischen Äußerung nie zuvor ans Licht getreten waren.

Venus und Adonis*)

Die Düsseldorfer Akademie besitzt unter den spärlichen Resten der erlauchten Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz ein Exemplar des häufig wiederholten „Abschieds von Venus und Adonis", in dem Rubens so zart und dem Auge so klar und unvergeßlich die Umarmung der ahnungsvoll flehenden Frau und des in sein Verderben eilenden Jünglings darstellt (Abb. 85). Rooses führt das Werk in seinem großen Katalog als eigenhändig an, was jedoch nicht viel bedeutet, da er zwei schwache Repliken ebenfalls als Originale aufzählt. Während es sonst als Schulbild, vergrößerte Kopie, ja sogar als Snyders galt und in der Literatur nirgends Beachtung fand, glaube ich in ihm das Urbild der zahlreichen Wiederholungen zu erkennen, von denen hier nur die besten aus den Museen von Berlin (Abb. 86), Petersburg (Abb. 87), Dresden und dem Haag zur Diskussion gestellt werden sollen[1]).

Was zunächst überrascht, sind die weit überlebensgroßen Figuren (Bildgröße 276 : 183 cm), mit denen Rubens zwar in Altarwerken oder in den großen Zyklen für die königlichen Paläste von Paris, London und Madrid zu operieren hatte, die er aber in profanen Staffeleibildern, außer in einigen ganz frühen Arbeiten, wie dem Herkules von 1605 im Palazzo Adorno in Genua, nie anzuwenden pflegte. Sogar Schulrepliken in solchen Verhältnissen nach kleineren originalen Arbeiten sind uns nicht bekannt.

Auffallend ist ferner gegenüber den anderen Exemplaren das ausgesprochene Hochformat, von dem aus wir über die Berliner und Petersburger Replik bis zu den beiden identischen in Dresden und im Haag die schrittweise Weiterbildung zum Breitformat verfolgen können. Zuerst ist das Paar vom Rahmen eng umschlossen; der kleine Amor findet unter dem ausladenden Arm des Adonis gerade noch ein schmales Plätzchen am rechten Bildrand, und auch die Schwäne müssen dichter zusammenrücken, wobei der eine mit dem Fittich höchst anmutig den Raum über den Köpfen füllt, ein Motiv, das die Repliken nicht mehr kennen.

Das Berliner Bild kommt in seiner knappen Fassung dem Düsseldorfer am nächsten, das Petersburger aber und die beiden anderen bringen ganz willkürliche Erweiterungen der Landschaft, bei denen die Figuren die kernige Prägnanz der ursprünglichen Version immer mehr einbüßen. Auch die Landschaft selbst bietet Anhaltspunkte für die Beurteilung der zeitlichen Reihenfolge. Das Düsseldorfer Exemplar beschränkt sich im Sinn früher

*) Aus „Zeitschrift f. bildende Kunst", Bd. XXVII, S. 143, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

[1]) Eine Replik des Bildes bei Herrn Becker in Berlin, die Rooses wiederholt erwähnt, ist mir leider nicht bekannt (vgl. Rubens Bulletijn V, S. 188).

Abb. 85. Venus und Adonis. Düsseldorf, Akademie.

Werke, wie der „Taufe“ in Antwerpen, auf die notwendigsten Angaben: ein kompakter braun-grüner Blättergrund mit kleinen, silhouettenhaft ausgreifenden Zweigen, die Felsbank, auf der die Liebenden geruht hatten, und im Vordergrund, recht naiv, ein paar Blumen von sehr allgemeiner Bildung. Schon die folgende Variante in Berlin reduziert die landschaftliche Mannigfaltigkeit zugunsten der reineren Gruppenwirkung, räumt ihr aber zugleich mehr Platz ein; auf den weiteren Repliken wuchert sie dann sinnlos fort in den typischen Formen der ausgebildeten Rubens'schen Werkstatt-Tradition.

Noch bestimmteren Aufschluß über die Chronologie der vier Varianten erbringt die Abwandlung des kompositionellen Gedankens selbst. Das Düsseldorfer Bild hält den Moment fest, da Adonis sich aus den Armen der Venus losmacht, indem er entschlossen von dem steinernen Sitz emporspringt, auf den ihn die Geliebte noch einmal niederziehen möchte. Für die Figur des auffahrenden Jünglings, der noch in der Bewegung zurückgehalten wird, hat Rubens sehr geistvoll den der Situation ganz entsprechenden Laokoon verwendet und dessen kühne Diagonale zur Dominante seiner ganzen Gruppe gemacht. Es muß daher überraschen, daß schon das Berliner Bild den Adonis freistehend, also eigentlich nur ausschreitend, darstellt, wobei Ursprung und Sinn der Stellung nicht mehr zu verstehen ist. Immerhin bleibt die Bank noch angedeutet, um die verschobene Haltung der Venus zu motivieren. Die späteren Exemplare aber halten auch diese Andeutung für entbehrlich und setzen statt ihrer den goldenen Wagen der Göttin ein, womit die statische Logik der köstlich erfundenen Gruppe völlig in sich zusammenbricht.

Noch in einem kleinen, aber wesentlichen Punkt verrät sich die Gedankenlosigkeit des nachbildenden Schülers. Das Düsseldorfer Bild zeigt, in dem sicheren Gefühl, daß der Stütz- und Ausgangspunkt der diagonalen Achse nicht verdeckt bleiben dürfe, den rechten Fuß des Adonis in voller Deutlichkeit. Schon auf der folgenden Wiederholung finden wir ihn hinter den der Venus geschoben, und später sogar völlig überschnitten. Die auffallend kleinen Köpfe treffen wir nur bei Rubens selbst in den letzten italienischen Arbeiten, — namentlich in den Märtyrern der Chiesa Nuova; ein späterer Kopist wäre auf diese Umbildung nicht verfallen, zumal schon das Berliner Bild normale Proportionen zeigt und die späteren Kopien fast in die entgegengesetzte Übertreibung fallen.

Abb. 86. Venus und Adonis, Rubens-Werkstatt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Auch die Einfühlung in die empfindungsmäßigen Werte der vier Varianten fällt zugunsten der Düsseldorfer aus. Die Hingabe, mit der die junge Frau sich an den Geliebten schmiegt und inständig zu ihm emporblickt, die bange Zärtlichkeit, die bis in die Finger der weichen Hand vibriert, die sanfte Abwehr, in der Adonis

nur mit zwei Fingern den anschmiegenden Arm von seinem Hals zu lösen sucht, selbst das verliebte Spiel der Schwäne: alles atmet das warme Leben ursprünglichsten Empfindens, das in den Wiederholungen Zug für Zug allmählich bis zu kalter Leb- und Gedankenlosigkeit erstarrt. Man achte nur auf den Amor, der mit dem echt naiven Ernst des Kindes bedächtig zu seinem Gebieter emporblickt. In dem Berliner Bild nimmt er schon einen Anteil an der Handlung, der seiner Jugend gar nicht zukommt, und in den übrigen Wiederholungen gebärdet er sich vollends unschicklich, indem er am Bein seines Herrn emporzappelt und ganz grundlos an dem Mantelzipfel zerrt, der ohnehin die Blöße des Jünglings nur eben noch deckt. Wie verständnislos ist dieser schalkhafte Humor für die süße Wehmut der Szene! Wäre es überhaupt denkbar, daß bei einer mechanischen Vergrößerung durch Schülerhand die tiefste Auffassung derart gewonnen hätte und das gewagte Nebeneinander der zahlreichen Parallelen oder die Silhouette der Venus, die die schräge Hauptachse in einer üppig ausladenden Kadenz begleitet, so gehaltvoll und wohlklingend zum Ausdruck gekommen sein würden, wie in dem Düsseldorfer Bild?

Die Farbe endlich isoliert es ganz streng von den übrigen Exemplaren. Es herrschen warme, fast branstige Töne vor, in leuchtendem Rot und erdigem Braun liegt das Schwergewicht. Einzelne kalte bläuliche Flecken, namentlich im Körper der Venus, die einen Mißklang in die tonige Haltung bringen, fallen einer scharfen Reinigung in neuerer Zeit zur Last, im übrigen aber klingt in der zarten malerischen Behandlung des Frauenkörpers, des seidigen Haares, der schimmernden Fittiche noch deutlich der Einfluß Venedigs an, der bei Rubens bis etwa 1610 geltend bleibt. Erst dann beginnt die Abkühlung des Tones und das harte Nebeneinander ungebrochener glasiger Lokalfarben, die dem Berliner Bild seine etwas rohe Leuchtkraft verleiht. In der reich nüancierten Fleischbehandlung mit den bläulichen, aufgehellten Schatten steht es allerdings den eigenhändigen Werken der Jahre 1614—1615 nicht nach und darf Anspruch auf persönliche Beteiligung des Meisters erheben. Auf Rechnung des Gehilfen fällt dagegen die stumpfere Behandlung der Mäntel und namentlich der Tiere und Bäume. — Die übrigen Exemplare bewegen sich auf der üblichen Farbskala der Werkstattbilder zwischen 1615 und 1625.

Abb. 87. Venus und Adonis, Rubens-Schule.
Petersburg, Eremitage.

Die erste Anregung für die Gruppe von Venus und Adonis geht jedenfalls noch direkt auf Italien zurück, und zwar treffen wir sie wiederholt im Kreis des Giulio Romano, in dessen Wir-

kungsstätte, Mantua, Rubens ja mehrere Jahre gelebt hatte. Theodor Ghisi z. B. hat die zärtliche Szene, einmal als Venus und Adonis, ein anderes Mal als Angelika und Medoro, in denselben festgefügten, klar umrissenen Formen behandelt, die auch, im Gegensatz zu dem berühmten Bilde Tizians, im Ausschnitt und in ihrem Verhältnis zur Landschaft auf die Rubens'sche Komposition hinweisen, ohne freilich ihren gewaltigen Schwung auch nur zu ahnen.

Für die Datierung des Originals ergibt sich demnach die Zeit kurz nach der Heimkehr von Italien, die im Herbst 1608 erfolgte. Farbig noch ganz im Sinn der vorausgehenden Jahre, besitzt es in den Linien eine sichere Fassung und den leichten Fluß der Anordnung, den Rubens erst in Antwerpen findet, als er, entrückt von der unmittelbaren, erdrückenden Macht der südlichen Kunst, zwar noch von ihrer Anregung zehrt, zugleich aber in ruhiger Sammlung mehr auf sich selbst vertraut und den stark persönlichen Ausdruck in Linie und Form entwickelt, der das Bild vor den Werken der italienischen Zeit auszeichnet. Am engsten schließt sich ihm hierin die „Susanne" der Madrider Akademie[1]) und die sog. „Geißblattlaube" der Münchener Pinakothek (Abb. 51) an, die allerdings schon etwas kühler ist und erst nach dem 3. Oktober 1609, dem Datum der Heirat, entstanden sein kann.

In der Literatur finden wir das Bild schon 1612 erwähnt. Domenikus Baudius, ein zudringlicher Geschichtsprofessor in Leiden, hatte 1611 brieflich um Rubens' Freundschaft geworben und legt einem weiteren Schreiben vom 11. April 1612 eine überschwengliche Lobhudelei in Versen bei, für die er sich nach der Art des unverschämten Pietro Aretino gleich ein Bild als Gegenleistung ausbittet. In seinem Panegyrikus besingt er auch eine Darstellung von Venus und Adonis, ohne leider eine genauere Angabe über ihre Identität zu machen. Dennoch liegt es nahe, daß er unser Bild im Auge hatte, da uns weder in Stichen noch in Kopien eine andere Fassung des Themas durch Rubens erhalten ist, seitdem das bekannte Bild der Uffizien als die Arbeit eines Schülers anerkannt wurde. Rooses mußte allerdings in seinem „Rubens' Leben und Werke" auf die Verknüpfung des Bildes mit dem Schreiben von Baudius verzichten, weil er, ohne das Düsseldorfer Exemplar zu erwähnen, das Petersburger für das Original hält und dessen Entstehung in Hinblick auf die kühle Farbe sehr treffend in die Zeit um 1614 setzt, also wesentlich später als das Datum des Briefes.

Rubens hat sein Werk nicht nur öfters wiederholen lassen, sondern selber die Gruppe künstlerisch weiterentwickelt in dem sog. „Tugendhelden" der Dresdener Galerie (Abb. 88). Das Motiv des sich umschlingenden Paares ist das nämliche, doch verbindet sich hier der mächtig ausladende Frauenkörper mit dem stützenden Vollgewicht des Mannes und der am Boden liegenden Figur zu einer jener vollgedrängten, in sich geschlossenen Gruppen, die den streng akademischen Charakter der Entwicklungsjahre 1611—1614 kennzeichnen.

[1]) Es sei bemerkt, daß diese „Susanne" das nämliche Armband trägt wie die Venus auf unserem Bilde.

Über Repliken von Rubens'schen Gemälden

Die zwingende Gewalt, mit der Rubens seine Seh- und Ausdrucksart auf andere Individuen zu übertragen vermochte, und die eigentümliche Arbeitsweise, durch die er sie in sein eigenes Schaffen mit einbezog, bringt es mit sich, daß wir vor zwei Varianten einer Komposition des Meisters oft kaum entscheiden können, welche als Original, welche als die Wiederholung — sei sie auch von Rubens selbst retuschiert — zu gelten habe. Das Urteil ist in solchen Fällen meist bloß der Bewertung der malerischen Qualität, also einem ziemlich subjektiven Maßstab anheimgestellt, von dem sogar Kenner wie der um die Rubensforschung so verdiente Max Rooses, oft völlig irregeleitet worden sind.

Handelt es sich bloß um Atelierwiederholungen ohne jeden Anteil des Meisters, wie etwa bei dem Jesusknaben mit seinen Gespielen in Berlin (Original in Wien, Abb. 67), der Madonna mit dem Nähkorb in Wien (Original in Sanssouci, Abb. 74), die Bildnisse der Helene Fourment in München und Amsterdam (die respektiven Originale in Paris, Baron A. Rothschild und München) u. a., so wird ein geübtes Auge allerdings schwerlich im Zweifel bleiben können. Es darf jedoch die Möglichkeit nicht grundsätzlich von der Hand gewiesen werden, daß Rubens, so gut er nachweislich eigene Arbeiten mit nur geringen Abänderungen selber wiederholt hat, wie z. B. die Landschaft mit dem Regenbogen in München und in der Wallace-Sammlung, auf besonderes Verlangen gelegentlich auch eines seiner Werke genau kopiert haben kann. Nach unserer heutigen Idee von der Würde des Künstlers, bei der auch der Unberufenste die schrankenlose Freiheit der Äußerung, die nur dem Genie zukommt, für sich beansprucht, sind wir viel zu sehr geneigt, den bescheidenen, gewerbsmäßigen Charakter des Künstlerberufes zu unterschätzen, der vom Mittelalter her bis ins 18. Jahrhundert nachwirkte. Zwar hat gerade Rubens wie wenige andere Künstler dazu beigetragen, die gesellschaftliche und sittliche Achtung vor seinem Stand zu heben; er hält aber doch, namentlich in der Organisation seiner Werkstatt, an den handwerksmäßigen Traditionen der vorausgehenden Jahrhunderte fest, mehr als irgendein anderer Künstler seiner Zeit. Im allgemeinen pflegte er zwar Wiederholungen seiner Werke Schülern zu überlassen und sie bestenfalls flüchtig zu retuschieren, wie die bekannten um 1616 entstandenen Repliken der Apostelserie von 1603 im Casino Rospigliosi. Als Beispiele für augenscheinlich eigenhändige, genaue Wiederholungen des Meisters möchte ich dagegen die beiden Exemplare der Polderlandschaft in München und bei Baron Oppenheim in Köln (verkauft 1917) anführen, die als durchaus gleichwertig nebeneinander stehen. Ebenso würde man das wenig beachtete männliche Porträt der Wiener Akademie (Nr. 613) zweifellos für eine Originalarbeit halten, wenn nicht die berühmtere Liechtenstein-Galerie ein anderes,

Abb. 88. Die Krönung des Tugendhelden. Dresden, Gemäldegalerie.

freilich ebenso einwandfreies Exemplar des nämlichen Gemäldes besäße. In dem Senecakopf der Karlsruher Galerie liegt sogar nachweislich eine eigenhändige Kopie nach dem Münchener Bilde vor, denn die Maße beweisen, daß wir hier das verloren geglaubte Porträt des Philosophen vor uns haben, welches Rubens für seinen Freund Moretus malte[1]). Auch über das Verhältnis der identischen Wiederholungen der „Beweinung Christi" in Wien und Antwerpen ist bisher noch keine überzeugende Entscheidung gefällt worden und könnte bei der vorzüglichen Qualität der beiden Bilder auch wohl nur durch eine unmittelbare Nebeneinanderstellung derselben erzielt werden.

Hat man sich also in solchen Fällen vor einem voreiligen Verwerfen einer originalen Arbeit zu hüten, so führt anderseits die Voraussetzung, unter mehreren Varianten einer Komposition müsse notwendig eine die beste, d. h. das Original sein, nicht selten zu unzutreffenden positiven Urteilen. So sind z. B. die identischen Plafondskizzen in der Liechtenstein-Sammlung und in der Wiener Akademie beide abzulehnen; von ihnen gilt die erstere als Originalarbeit, obgleich sie dem Meister noch ferner steht als die andere.

In allen bisher angeführten Fällen handelt es sich um genaue Kopien, bei denen der stilistische, namentlich der malerische Befund für die Stellungnahme den Ausschlag gibt; ein Urteil darf nur auf Grund von Autopsie gefällt werden, kann sich aber häufig über das persönliche Empfinden hinaus nur schwer allgemeinere Anerkennung sichern. Im Gegensatz hierzu treffen wir im Werk des Rubens eine Anzahl ähnlicher Alternativen, bei denen sachlichere Faktoren, kleine Verschiedenheiten der Komposition oder des Inhalts, die Entscheidung über die zeitliche Aufeinanderfolge der Varianten ohne weiteres ermöglichen, und zwar betrifft dies nicht bloß die zahllosen willkürlichen Umbildungen, die die Werke des Meisters durch fremde Nachahmer erfahren haben, und die hier ganz aus dem Spiele bleiben sollen, sondern auch Arbeiten, von denen wir mit Fug voraussetzen dürfen, daß sie unter dem Auge von Rubens, vielleicht sogar mit seiner Beteiligung entstanden sind.

[1]) Vgl. Rooses, Oeuvres de Rubens IV, S. 120.

Ein Beispiel für die immer mehr verflachende Abwandlung, die eine Rubens'sche Kommposition unter den Händen von Gehilfen durchgemacht hat, konnte ich bei der Veröffentlichung eines bisher verkannten Originales an der Gruppe von Venus und Adonis (Abb. 85) nachweisen. Es ergab sich, daß mit dem Abnehmen der malerischen Qualität in den vier in Frage stehenden Exemplaren eine von der ursprünglichen, vollendet durchdachten Originalfassung immer weiter abrückende, sinnstörende Veränderung gleichen Schritt hielt. Sie erstreckte sich zwar nur auf scheinbare Nebensächlichkeiten, bot aber doch hinreichenden Anhalt, um bloß aus logischen Folgerungen die zeitliche Aufeinanderfolge der Repliken zu bestimmen[1]).

Abb. 89. Die Krönung des Tugendhelden. München, Alte Pinakothek.

Ähnliche Kriterien können auch in schwierigeren Fällen zu einer Entscheidung führen, wo es sich nämlich um zwei in der Ausführung ungefähr gleichwertige Varianten handelt; denn von den Adonisbildern waren zwei Exemplare schon früher von der Stilkritik wegen ihrer geringen Qualität abgelehnt worden und auch das Berliner Bild (Abb. 86) konnte von jeher nur in den Figuren auf Teilnahme des Meisters Anspruch erheben. Verwickelter liegt die Frage bei den Varianten des sogenannten „Tugendhelden" in Dresden und München (Abb. 88 u. 89), von denen die erstere wegen ihrer Provenienz aus der Mantuaner Galerie ohne weiteres den Vorzug erhielt, während die andere eine Schulwiederholung sein sollte und deshalb seit Jahren aus der Galerie entfernt worden ist.

Die Folgerungen, die man zugunsten des Dresdener Bildes aus seiner Herkunft zog, sind allerdings dadurch hinfällig geworden, daß die neuere Kritik die Komposition sowie ihr Gegenstück, den trunkenen Herkules, einstimmig als Arbeiten aus der frühen Antwerpener Zeit des Meisters, also aus den Jahren 1612 bis 1614 erkannt hat[2]), während

[1]) Vgl. S. 148 u. Zeitschrift f. bildende Kunst 1916, S. 143.

[2]) G. Glück, Kunstgeschichtl. Anzeigen 1905, S. 54; W. Bode, Zeitschr. f. bildende Kunst 1905, S. 201.

vorher die Ansicht galt, Rubens habe die Bilder in Mantua selbst für den Herzog Vincenzo ausgeführt, in welchem Fall freilich ohne weiteres von Originalarbeiten gesprochen werden müßte.

Gewinnen wir somit für die Beurteilung der beiden Varianten aus den historischen Unterlagen die gleichen Prämissen, d. h. eine völlige Voraussetzungslosigkeit, so neigt sich die Abwägung der äußeren Umstände zunächst auf die Seite des Münchener Exemplares, denn dieses ist auf Holz gemalt, das Rubens sein ganzes Leben lang, besonders aber in der frühen Zeit, als Malgrund der Leinwand vorzog. Allein die Vermutung (der auch wir uns anschließen), daß die Dresdener Bilder auf eine direkte Bestellung von seiten des Herzogs von Mantua in Antwerpen gemalt wurden, legt es ohne weiteres nahe, daß Rubens im Interesse des leichteren Transportes den Leinwandgrund wählen mußte, wenn auch zugunsten des Münchener Bildes die Tatsache bestehen bleibt, daß Schülerkopien in so großen Dimensionen fast nie auf Holzgrund nachzuweisen sind.

Ein eindeutiger Bescheid ergibt sich jedoch erst aus dem Vergleich der beiden Exemplare selbst. Abgesehen von kleinen Abweichungen in den Draperien und im Gesichtsausdruck unterscheiden sie sich grundsätzlich durch ihr Verhältnis der Höhe zur Breite. Und zwar handelt es sich nicht um eine identische Komposition in verschiedenem Ausschnitt, sondern das Dresdener Exemplar zieht die Gruppe selbst auseinander, indem die sitzende Frau von dem stehenden Paar abrückt, und damit dieses aus der Mittelachse geschoben wird, die es auf dem Münchener Bild so bewußt und sicher behauptet. Es entsteht dadurch eine peinliche, inhaltlich ganz unmotivierte Leere, die der Tendenz des jungen Rubens nach starker Bildfüllung und dichter Verbindung der Figuren ebenso widerspricht, wie die festgefügte Münchener Gruppe in ihrem Sinn liegt. Wenn diese also einerseits die vollkommenere Fassung darstellt, so darf sie zugleich auch als die frühere angesehen werden. Denn es handelt sich bei den Unterschieden der beiden Varianten nicht um verschiedene Stadien der Entwicklung eines Bildgedankens, d. h. um eine Vervollkommnung, sondern die Gruppe liegt auch in der Dresdener Fassung schon ganz fertig vor und mußte augenscheinlich nur aus einem äußeren Anlaß erweitert werden.

Ziehen wir jetzt auch die malerische Ausführung in die Betrachtung ein, so steht das Dresdener Exemplar als viel schwerer und kontrastreicher im Helldunkel dem hell leuchtenden Münchener gegenüber, was zunächst wieder für die Priorität des ersten sprechen könnte. Allein wenn sich Rubens auch seit der Rückkehr von Italien von einer schweren tonigen Färbung zu heller Buntheit entwickelt hat, so besitzen doch selbst noch die von der südlichen Kunst abhängigen Werke, wie der Adonis in Düsseldorf, die Juno in Köln (Abb. 35), die Kreuzaufrichtung in Antwerpen (Abb. 29), nicht den stumpfen, erdigen Grund, aus dem die Lichter hart hervorleuchten, sondern sie sind auch in den Helligkeiten von einer ausgeglichenen bräunlichen Tönung gedämpft. Wenn sich also das Dresdener Bild schon kompositionell als Wiederholung zu erkennen gibt, so dürfen wir weiter annehmen, daß seine ungewöhnlich tiefe Färbung auf die etwas zu dunkel geratene Untermalung eines Gehilfen zurückgeht, die Rubens bei der umfassenden Überarbeitung mit einem besonderen Aufwand von leuchtenden, fast grellen Farben zu überbieten genötigt war, während er in dem ganz a prima gemalten Original den weicheren, hellen Ton seiner sämtlichen eigenhändigen Arbeiten um 1613, z. B. die Ehebrecherin in Brüssel oder die beiden Engel auf den Außenflügeln der Auferstehung in Antwerpen, einhalten konnte.

Diese Erklärung für das Zustandekommen der Dresdener Replik wird durch das Vorhandensein ihres Gegenstückes noch weiter gestützt. Es fällt sofort auf, daß der „Trunkene Herkules" dem „Tugendhelden" an Rundung und Geschmeidigkeit des Aufbaues weit überlegen ist; hier herrscht nicht mehr der ängstliche horror vacui, sondern die Figuren schließen sich zu einer einheitlichen, annähernd kreisrunden Gesamtform schwungvoll zusammen, die Färbung ist bedeutend leichter, die Charakteristik sprechend und ungesucht; die Landschaft mit ihren typischen, in bestimmte Umrisse und Gründe gefaßten Formen ist vor 1615 nicht denkbar, und die ganze Komposition eröffnet mit ihrem freien und doch so kunstvollen Aufbau die Epoche der reifen Figurenkompositionen, die um 1615 einsetzt. Da nun die beiden Bilder in Dresden nach Größe, Herkunft und Inhalt — (hier der über das Laster Triumphierende[1]), dort der von seinen Leidenschaften Übermannte) — als Gegenstücke zu betrachten sind, so ergibt sich der Sachverhalt ungefähr wie folgt: Um 1615 erhielt Rubens von Mantua aus den Auftrag für zwei Gemälde von bestimmter Größe. Es war in der Zeit, als ihn bacchische Szenen in immer neuen Gestalten beschäftigten und so lag es nahe, daß er eine besonders gelungene dem Herzog zudachte und sie inhaltlich mit einer etwa drei Jahre zurückliegenden Komposition in Beziehung setzte. Er durfte sich die Wiederholung um so eher gestatten, als sie für einen weit entlegenen Ort bestimmt war, und von dem Original, das in den Niederlanden blieb und dort später für die Düsseldorfer Galerie erworben wurde, nicht in Schatten gestellt werden konnte. Die Replik wurde also von einem Schüler angelegt und dabei auf die augenscheinlich vorgeschriebenen Dimensionen gebracht. Die gleiche Höhe der Dresdener Bilder legt die Vermutung nahe, daß sie über einer Vertäfelung angebracht waren, wie sie sich zum Teil noch im Mantuaner Schloß erhalten haben; nach ihrer verschiedenen Breite aber müßten die Wandflächen über der Täfelung als verschieden groß angenommen werden. Auf diese Weise wurde das Münchener Bild aus dem Hochformat (216 : 196 cm) ins Breitformat gebracht (203 : 223 cm), wobei das Auseinanderziehen der Gruppe notwendig wurde. Die Überarbeitung besorgte Rubens selber, die Gesamtwirkung fiel jedoch, augenscheinlich wegen des tiefen Grundes, düsterer aus als in dem neu geschaffenen und ganz eigenhändig ausgeführten „Herkules"[2]).

Wer diese Vermutung als eine des Künstlers unwürdige Verdächtigung zurückweisen sollte, der möge sich über das Zustandekommen der beiden Regenbogenlandschaften in München und London (Wallace-Sammlung) Rechenschaft geben. Das zweite Exemplar stammt ebenso wie die gleich große „Herbstlandschaft" der Londoner Nationalgalerie (Abb. 16) aus dem Palast Balbi in Genua und ist sicher als Gegenstück derselben zu betrachten. Es ergibt sich also ein dem unseren ganz paralleler Fall: Rubens greift auf eine frühere Arbeit zurück, um sie einer späteren als Gegenstück anzupassen, hier nur mit dem Unterschied, daß er die Replik ganz eigenhändig ausführt — wie er überhaupt in seinen

[1]) Die Benennung „Krönung des Mars" trifft auf unser Bild nicht zu, sondern es handelt sich um eine Allegorie auf den Sieg über das Laster. Der Geharnischte tritt auf den als ein Bild der Lüsternheit am Boden liegenden Satyr, neben dem Weintrauben und ein umgestürzter Weinkrug liegen als Andeutung der überwundenen Völlerei. Die sitzende Frau mit dem Purpurmantel bedeutet die Wollust, an die sich verdrießlich weinend der Amor schmiegt, weil die Kraft seiner Pfeile, die verstreut im Vordergrund liegen, nicht verfangen hat. Im Hintergrund bäumt sich eine Erynnis in ohnmächtiger Wut auf.

[2]) Die kleine Wiederholung des „Herkules" in Kassel verschiebt willkürlich und ohne Gefühl für die zentralische Gruppe den Ausschnitt und gibt sich auch in der unsicheren Pinselführung, namentlich in den Akten, als eine gefällige, aber wertlose Wiederholung zu erkennen.

Landschaften niemals Gehilfenarbeit duldete — und die frühere Fassung etwa um das Vierfache vergrößert.

Im Gegensatz zu der Veränderung des „Tugendhelden", bei der wir das vollkommenere Exemplar für das frühere anzusehen Grund hatten, stehen die beiden Redaktionen der Madonna mit der Korbwiege im Pitti-Palast und in der Sammlung Spinola in Genua

Abb. 90. Die hl. Familie mit der Korbwiege. Florenz, Pitti-Palast.

(Abb. 90 und 91). Auch hier läßt sich ganz abgesehen von dem verschiedenen Ausschnitt nach der Distanzierung der Figuren untereinander eine gedrängtere Gruppe von einer lockeren unterscheiden, allein diesmal handelt es sich nicht um eine bloße mechanische Erweiterung, sondern alle Verhältnisse dehnen sich, wobei in der gelösteren Gruppe ein freierer, besser proportionierter Aufbau entsteht. Auf dem Florentiner Exemplar werden die Figuren vom Rahmen eng gepreßt, ihre Köpfe wirken unverhältnismäßig groß, weil

die Entwicklung der Körper, namentlich in den unteren Partien unverständlich bleibt. Dem ist auf der Wiederholung in Genua abgeholfen: die Bewegungen vollziehen sich frei und ungehindert, auf die Madonna fällt ein sicherer Akzent, indem sie höher über das Kind hinausrückt, und die beiden seitlichen Figuren sind nicht mehr als Füllsel in die Ecken gezwängt, sondern als vollwertige Bestandteile der Hauptgruppe beigeordnet, deren etwas schematisches Dreieck sie durch ihr unbefangenes Hinzutreten behaglich lösen. Von dem

Abb. 91. Die hl. Familie mit der Korbwiege.
Genua, Sammlung Spinola.

Florentiner zu dem Genuesischen Exemplar hat also ein Fortschreiten stattgefunden, und zwar eine bewußte Vervollkommnung der älteren Komposition, wie wir sie nur dem Meister selbst zutrauen können. Vorsterman, der wie kaum ein anderer über die Arbeiten seines Meisters unterrichtet war und sie mit größter Treue wiedergab, hat denn auch das Bild der Sammlung Spinola seinem Stich zugrunde gelegt, an den auch die scheinbar gute Schulreplik der ehemaligen Galerie Gerhardt in Budapest anknüpft. Wenn wir demnach in

Abb. 92. Die hl. Familie. Stich von S. a Bolswert.

beiden Bildern originale Arbeiten von Rubens auf verschiedenen Stufen der Vollendung zu erkennen haben, so bleibt es zunächst ohne Belang, ob die Ausführung der zweiten Fassung von einem Schüler besorgt wurde[1]). Der springende Punkt ist, daß Rubens hier eine eigene Komposition mit scharfer Berechnung vervollkommnet hat, ein Fall, der sich in dieser Form nur selten nachweisen läßt, wenigstens nicht in so kurzem zeitlichen Abstand und mit so geringen äußeren Veränderungen. Im allgemeinen besitzen ja schon seine ersten Entwürfe einen Grad von Vollkommenheit und Abrundung, der im einzelnen kaum mehr Nachträge oder Abänderungen verlangt. Rubens ist viel lieber bereit, den Stoff ganz neu zu fassen, als an der einmal gegebenen Form zu ändern und wenn für ein Bild mehrere Entwürfe vorliegen, wie für einige Stücke des Medici-Zyklus oder den Hochaltar der Augustinerkirche, so waren dafür nur äußere Umstände, Änderungen in den Wünschen der Besteller u. dgl. maßgebend.

Hier aber liegt augenscheinlich die bewußte Weiterbildung eines Bildgedankens vor, wie wir sie, im Gegensatz zu Rubens, bei Rembrandt so häufig treffen.

Die Entstehungszeit der beiden Bilder ist auf 1615 bis 1616 anzusetzen, da der ältere Sohn des Künstlers (geb. 5. Juni 1614) als etwa zweijähriges Kind Modell stand, und zwar sowohl für den Johannes, als auch für den Jesusknaben. In der ersten Fassung hielt es Rubens noch für angezeigt, die Kinder durch die Art des Haares zu unterscheiden, während er sich in der anderen diesen Zwang nicht mehr auferlegt, sondern beide Kinder mit dem

[1]) Eine Entscheidung hierüber wage ich nach der Photographie nicht zu fällen, obwohl dieselbe eine ansehnliche malerische Qualität verbürgt. Das Florentiner Exemplar möchte ich jedenfalls für ganz eigenhändig halten.

Abb. 93. Die hl. Familie. Madrid, Prado-Museum.

glatten, braunen Kopf seines Albert wiedergibt; zugleich klingen hier auch die herberen Züge der Madonna mehr an die seiner Gattin an, wie sie uns bald darauf in der Madonna im Blumenkranz in München wieder begegnet.

Neue Gesichtspunkte eröffnet uns eine Madonnenkomposition, die in mehreren, tiefgreifend veränderten Redaktionen aus verschiedenen Entwicklungsperioden des Meisters vorliegt. Zunächst muß die eigenhändige, halbfigurige Fassung im Prado (Abb. 93) auch in ganzen Figuren existiert haben, sei es, daß Rubens sie unter seinen Augen durch einen Schüler hatte herstellen lassen, sei es, daß er selbst die Vorlage für seinen Stecher Schelte a Bolswert angefertigt hat (Abb. 92). Jedenfalls ist die Zeichnung der unteren Partien, des Gewandes, der Wiege und des Sessels zu klar und großzügig, als daß wir sie für eine selbständige Zutat des Stechers halten dürften, da ja überhaupt die Gehilfenhand so leicht zu erkennen ist, wenn sie sich neugestaltend unmittelbar neben dem Meister zeigt.

In dieser Fassung gibt sich nun die Komposition, die wir zugleich mit dem Madrider Bild in die Jahre um 1625 setzen möchten, schon als sehr viel reifere Umarbeitung einer etwa 10 Jahre zurückliegenden Arbeit zu erkennen (Abb. 94)[1]). Mit Ausnahme des Johannesknaben, der später weggelassen wurde, bestehen die beiden Gruppen aus den gleichen Teilen, sind übereinstimmend aufgebaut und mit dem gleichen architektonischen Gerüst versehen. Die frühere Fassung gehört zu den ersten neun Werken, die Rubens 1620 in Stichen des hoffnungsvollen jungen Lukas Vorsterman herausgab; sie muß ihm also besonders lieb gewesen sein, wenn er auch später deutlich erkannte, worin sie nicht befriedigt: er vermied nicht nur die harte Zäsur, die die hl. Anna von der Hauptgruppe trennt, sondern er gab der in lauter parallelen Diagonalen zerfließenden Komposition einen festen Sammelpunkt durch das gerade stehende Christkind und ließ außerdem den kleinen Johannes weg, dessen Figürchen am Knie der Maria der lebhaften, schräg nach abwärts gerichteten Bewegung des Joseph bedurfte, um in den Hauptkomplex miteingezogen zu werden. Allein es handelt sich für uns weniger darum, im einzelnen auszuführen, wodurch sich die beiden Gruppen von einander unterscheiden, was an der einen primitiv, an der anderen reif ist, sondern es genügt hier die Feststellung, daß die beiden Stiche originale Arbeiten des Meisters überliefern, die den nämlichen Bildgedanken in verschiedenen Epochen seiner Entwicklung behandeln.

Daß die zweite Fassung sehr beliebt war, beweisen die zahlreichen, von Gehilfen besorgten Repliken, von denen sich besonders gute in der Sammlung Heyl in Worms (ohne Anna und Joseph) und in der Turiner Pinakothek (ohne Anna) befinden. Der Meister aber scheint auch diese vollkommenere Fassung noch der Neugestaltung für fähig erachtet zu haben, die in der Madonna mit dem hl. Franziskus vorliegt. Um das Ergebnis des Augenscheins gleich vorwegzunehmen, so ist das große Bild in Windsor (Abb. 95) bestenfalls nur von Rubens übergangen, allein die Beziehungen zwischen den vier schon vorhandenen Personen und dem hinzutretenden Heiligen, vor allem die vermittelnde Haltung des Kindes und das ungesuchte Wohlwollen der greisen Anna sind zu echt empfunden, als daß wir sie der Erfindung des ausführenden Gehilfen zutrauen dürften. In taktvoller Erwägung, daß es sich hier nicht mehr um eine Familienszene, sondern um ein Präsentationsbild handelt, ist die Wiege weggelassen, dafür aber der kleine Johannes wieder eingeschoben, der sich jetzt, ohne die Beachtung der Großen auf sich ziehen zu müssen, mühelos zwischen

[1]) Das Original befindet sich nach Rooses bei Herrn Charles Butler in London.

die Hauptgruppe und den Heiligen einschiebt. Mag also auch ein malerisch vollkommeneres Exemplar der Windsor-Madonna existiert haben, so ist doch auch in ihr die Komposition rein als Werk des Meisters anzusehen.

Die weitere Umgestaltung, die das Bild in dem Exemplar des New Yorker Museums erfuhr (Abb. 96), steht dagegen mit Rubens selbst überhaupt nicht mehr in unmittelbarem

Abb. 94. Die hl. Familie. Stich von L. Vorsterman.

Zusammenhang. Hier liegt ein typisches Beispiel vor für die sinn- und gedankenlosen „Verbesserungen", womit Nachahmer auf eigene Faust die Bilder des Meisters travestierten. Der ganze Aufbau ist verschoben durch das Abrücken der beiden Männer, von denen sich der Franziskus mit einer statisch unmöglichen Beugung nach vorne überneigt, der Joseph aber als bedeutungsloses Füllsel in die Ecke zurücktritt. Statt der anspruchslosen Haltung der Madonna ein breitspuriges Pathos im Geschmack später van Dyck'scher Aristokratenbildnisse. Bezeichnend ist namentlich die leere Pose des lässig zurückgreifenden Armes

Abb. 95. Die hl. Familie mit dem hl. Franz. Windsor, Kgl. Schloß.

mit der an der Stuhllehne herabfallenden Hand; sie ermöglicht die üppige Entfaltung des Gewandes, ein Moment, mit dem Rubens gerade in seiner späten Zeit äußerst zurückhaltend verfuhr. Das zurückgeschlagene Oberkleid fällt in rauschenden Falten über den Schoß und läßt den weißen Rock, der die Füße schicklich bedeckt, wirkungsvoll hervorleuchten. Ganz verdorben ist auch die Haltung des Kindes; in Windsor steht es noch, wie in den früheren Versionen fest auf dem Schoß der Mutter und wendet sich nur zu dem Heiligen um. Hier aber zappelt es, als ob es nicht mehr bleiben wolle, während doch zugleich sein linker Arm den Hals der Mutter noch immer fest umschlingt.

Liegt also hier eine offenkundige Entstellung des originalen Gedankens durch einen schwachen Nachfolger vor, der sich auch in der flüchtigen und matten Malweise als solcher zu erkennen gibt, so führt uns das große Bacchanal des Berliner Museums (Abb. 96) ein im Grunde ähnliches, aber doch sehr viel schwerer zu entwickelndes Verhältnis von Meister- und Schülerarbeit vor Augen, denn hier lag die Ausführung in der Hand eines kongenialen Mitarbeiters, des jungen van Dyck. Leider sind wir nicht darüber unterrichtet,

Abb. 96. Die hl. Familie mit dem hl. Franz. New York, Metropolitan-Museum.

unter welchen äußeren Umständen das Werk zustande kam, ob van Dyck es im Auftrag von Rubens herstellte, der es dann als Arbeit seiner Werkstatt verkaufte, oder ob er es auf eigene Faust oder auf eine direkt an ihn ergangene Aufforderung malte. Eher möchte man zu der letzteren Annahme neigen, denn wo van Dyck nachweislich für Rubens arbeitet, wie in dem Deciuszyklus der Liechtenstein-Galerie oder in dem „Achilles unter den Töchtern des Lykomedes" im Prado, paßt er sich der Malweise seines Meisters viel enger an, als hier und außerdem liegen die Veränderungen, die das Bild gegenüber dem Original in München (Abb. 98) aufweist, — ebenso sehr in dem, was hinzugefügt, als was weggelassen ist — durchaus in der Geschmacksrichtung des jüngeren Künstlers. Die säugende Paniskin, die im Original wie ein schwerer Klumpen den Rahmen belastet und das Übergewicht der ungeheuren Mittelfigur abschwächt, erschien dem empfindsamen Jüngling roh, weshalb er sie durch ein paar tändelnde Putten ersetzte, von denen einer, der sitzende, aus einem ganz anderen Zusammenhang einer Rubens'schen Komposition entnommen ist. Damit wurde den erdrückenden Körpermassen im oberen Teil des Bildes

Abb. 97. Bacchanal. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ihr eigentliches Fundament entzogen, wie überhaupt die Bildfüllung weniger satt und grundsätzlich leichter empfunden ist, als in dem wohl unmittelbar vorher entstandenen Original und allein schon deshalb in dieser zweiten Redaktion nicht von Rubens bestimmt sein kann. Links ist ein leerer Rand angefügt, im ganzen aber hat sich die Zahl der Figuren um eine vermindert, obwohl die Fläche um einen halben Meter verbreitert worden ist. Vor allem mußten die beiden verschmitzten Greisinnen weichen, die in der Atmosphäre von brutalem Wein- und Liebesgenuß zarte Gemüter allerdings verletzen konnten. Was die neu erfundene Mänade anlangt, so soll uns lediglich ihre sachliche Auffassung über ihren Schöpfer aufklären: während sie vorwärts schreitet, schlägt sie die Becken, horcht dabei auf die Liebkosungen des sie umarmenden Negers und sieht verträumt ins Leere. Mit dem unsicher tänzelnden Tritt vergleiche man auf den Bacchanalen in München und Dresden, wie Rubens' Mänaden den Boden stampfen, wie derb und ungeschminkt sie neben dieser anmutigen Schwester ihr animalisches Wesen enthüllen, wie dreist und von Herzen sie den Beschauer anlachen.

Der Mänade ähnlich ist die Uneinheitlichkeit der Aktion bei dem „Maneken-Piss"; van Dyck dachte wohl mit seinem leicht zu übersehenden Strahl das zu ersetzen, was er durch Weglassung der betrunkenen Mutter dem Bild an gewagter Ausgelassenheit genommen hatte. Wir kennen zwar keine analoge Figur von Rubens, aber die strenge Sachlichkeit, mit der er jede Bewegung motiviert, würde nie erlaubt haben, daß ein Kind bei dieser Verrichtung mit großen Schritten vorwärts eilt und noch dazu gefühlsselig emporblickte. Die Überzeugungskraft seiner Gestalten liegt gerade in ihrem vollen Aufgehen in der Handlung, während van Dyck für eine gefällige Pose die sachliche Notwendigkeit der Aktion häufig vernachlässigt.

Wer möchte sich aber der blühenden Farbenpracht des Berliner Bacchanals, die den Frohsinn seines Stoffes so wunderbar kleidet, nicht mit unbefangenem Sinn erfreuen? Selbst die Erinnerung an Rubens kann die Erkenntnis nicht trüben, daß wir hier vor einer ganz selbständigen künstlerischen Leistung stehen, der man unter dem Gesichts-

Abb. 98. Der trunkene Silen. München, Alte Pinakothek.

punkt des Schülerverhältnisses überhaupt nicht gerecht werden kann. Gerade die Veränderung des Grundtones aus der dumpfen Sphäre des animalischen Trieblebens in ein bewußtes, heiteres Genießen, beweist van Dycks innere Freiheit seinem Lehrer gegenüber. Wenn also das Berliner Bild dem Stoff nach in den Rahmen der hier erörterten Repliken fällt, so darf es doch nach seinem Wesen nicht als ein Rubensschulbild im gewöhnlichen Sinne bezeichnet werden, sondern das Urteil hat sich hier ganz neu einzustellen, ähnlich wie vor Repliken, die Rubens nach anderen Künstlern, namentlich nach Tizian, geschaffen hat.

Die kunstwissenschaftliche Literatur ist in den letzten Jahren mit vergleichenden Gemäldestudien im Zuschnitt seminaristischer Stilübungen zu reichlich und von zu berufenen Federn bedacht worden, als daß es meine Absicht sein könnte, dieselben zu vermehren. Die vorliegenden Vergleiche, die sich beliebig vermehren ließen[1]), verfolgen ohne jede pädagogische Absicht nur praktische Zwecke, indem sie nicht bloß in besonderen, schweren Fällen die Entscheidung zu finden suchen, sondern ganz allgemein darauf hinweisen, wie mannigfaltige Gesichtspunkte bei der Beurteilung von Rubens'schen Kompositionen in Betracht zu ziehen und wie verschiedenartig die Erzeugnisse seiner Werkstatt zu bewerten sind. Der Nachweis von Analogien in seinen Werken bedeutet nichts; ebenso hat die Beobachtung, daß ein Gemälde nicht vom Meister selbst ausgeführt ist, nur bedingten Wert, so lange nicht unterschieden wird, wie weit jeweils seine schöpferische Teilnahme reicht, in welcher Form er sie spendet und was er seinen Gehilfen überläßt. Nur durch eine scharfe Trennung der Begriffe „Werkstattausführung" mit oder ohne Retusche des Meisters, „Atelierwiederholung", „Schülerarbeit" und „Nachahmung", die aus einer lebendigen Vorstellung von der Art des Produzierens bei Rubens selbst und in seiner Werkstatt überhaupt hervorgehen muß, wird das fast unabsehbare Bildermaterial des Rubenskreises allmählich gesichtet und jene ganz fest bemessene Abstufung wieder erkannt werden können, in der Rubens selbst seine und seiner Werkstatt Arbeiten unter verschiedenartigster Bewertung seinen Kunden zum Kauf anbot.

[1]) Als besonders aufschlußreiche Objekte seien noch genannt: Die Madonna in Augsburg und ihre Wiederholung (von van Dyck) am linken Flügel des „Christe à la Paille" in Antwerpen. Die Skizzen zu einem Altar des Franz von Paula in München (Original) und Dresden (Nachahmung); der „Gekrönte Sieger" in Kassel, seine 15 bis 20 Jahre jüngere Kopie im Wiener Hofmuseum und die Neugestaltung des Themas durch Rubens in den Schulbildern in Tours und München.

Jan Boeckhorst und Rubens*)

Franz von Reber vermerkt in seinem Katalog der Münchner Pinakothek zu dem sog. Kleinen Jüngsten Gericht von Rubens, das Bild sei ursprünglich nur ein Höllensturz gewesen und erst später durch Hinzufügung des Halbrundes zu einem Jüngsten Gericht umgewandelt worden (Abb. 99 und 100). Dieser Ansicht tritt Karl Voll entgegen, indem er zu beweisen sucht, daß die Landschaft, welche die ganze Rückseite des Bildes einnimmt, von Rubens selbst, und zwar vor oder gleichzeitig mit der Vorderseite gemalt worden sei; die Anstückung müsse demnach schon in die Entstehungszeit der Komposition fallen[1]). Als Beweis dafür macht Voll die einheitliche Konzeption der Landschaft geltend, an der freilich nie jemand gezweifelt hatte. Das wichtigste Zeugnis für die Entstehung des Bildes aber, den Stich von Suyderhoef (Abb. 101), schiebt er mit wenigen Worten beiseite: er sei „im Quadrat gehalten" (Voll meint „im Rechteck") und erweise sich schon an sich als eine Detailwiederholung, wie Suyderhoef sie öfter gegeben habe. Diese hätte Voll nennen müssen, da Wussin in seinem Oeuvrekatalog Suyderhoefs nur aus stilistischen Gründen ein anonymes Blatt mit einer Einzelgruppe aus dem „Großen Höllensturz" dem holländischen Stecher zuschreibt, während sonst gesicherte Arbeiten dieser Art bei ihm fehlen.

Voll verschweigt ferner, daß die Fuge im Bild mit dem oberen Rand des Stiches zusammenfällt, und daß Suyderhoef die schattenhaften Figuren der Erlösten wegläßt, die sich heute im Zusammenhang mit dem oberen Teil am linken Bildrand emporziehen. Denkt man sich aber diese sowie die Lünette hinweg, so hat man tatsächlich einen Höllensturz, und zwar das Original von Suyderhoefs Stich vor sich, das nach keiner Seite der kompositionellen Ergänzung bedarf. Das Bild würde zwar oben etwas enger abschneiden als der Stich, weil sein Falz zur Befestigung des späteren Zusatzes geglättet werden mußte, doch zerschneidet die Fuge auch in ihrer jetzigen Lage keine der Figuren, abgesehen von ein paar Engelsflügeln; dies muß immerhin auffallen, da es bei dem wirren Knäuel der Stürzenden undenkbar wäre, an irgendeiner anderen Stelle eine ähnliche Querlinie zu ziehen. Vor allem der Engel rechts, unterhalb der Fuge, scheint in seiner horizontalen Stellung recht eigentlich als Eckabschluß gedacht. Voll selbst erinnert daran, daß das Bild als Variante des „Münchner Sündenfalls" (er meint „Höllensturzes") aufzufassen sei, und wenn man in Betracht zieht, daß es nur durch die obere Zutat, also rein äußerlich,

*) Aus „Jahrbuch d. kgl. preußischen Kunstsammlungen", Bd. XXXVI, Heft 3. Berlin 1915. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

[1]) Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1907, 2. Halbband S. 34ff. mit Abbildung der Landschaft.

Abb. 99. Das Kleine Jüngste Gericht.
München, Alte Pinakothek.

zu dem viel inhaltsreicheren Thema des Jüngsten Gerichtes erweitert worden ist, so wird man sich der Annahme nicht verschließen können, daß Suyderhoef uns wirklich seinen ursprünglichen Zustand überliefert hat. Wir hätten also eine neue, und wie Voll richtig erkennt, spätere Umgestaltung des bekannten großen Höllensturzes vor uns, in dem der Meister Raum und Figurenzahl des früheren Werkes sehr beschränkt, aber durch einheitlichere Gruppierung die nämliche Wucht wie dort zu erzielen sucht. — Wie sich im Gegensatz zu diesem Abriß aus der Geschichte der letzten Dinge das Weltgericht selbst in Rubens' Phantasie darstellte, wissen wir aus seinem Altargemälde für die Jesuitenkirche in Neuburg: ein Kranz von Aufsteigenden und Herabgestoßenen, darüber als Leiter des Gerichts

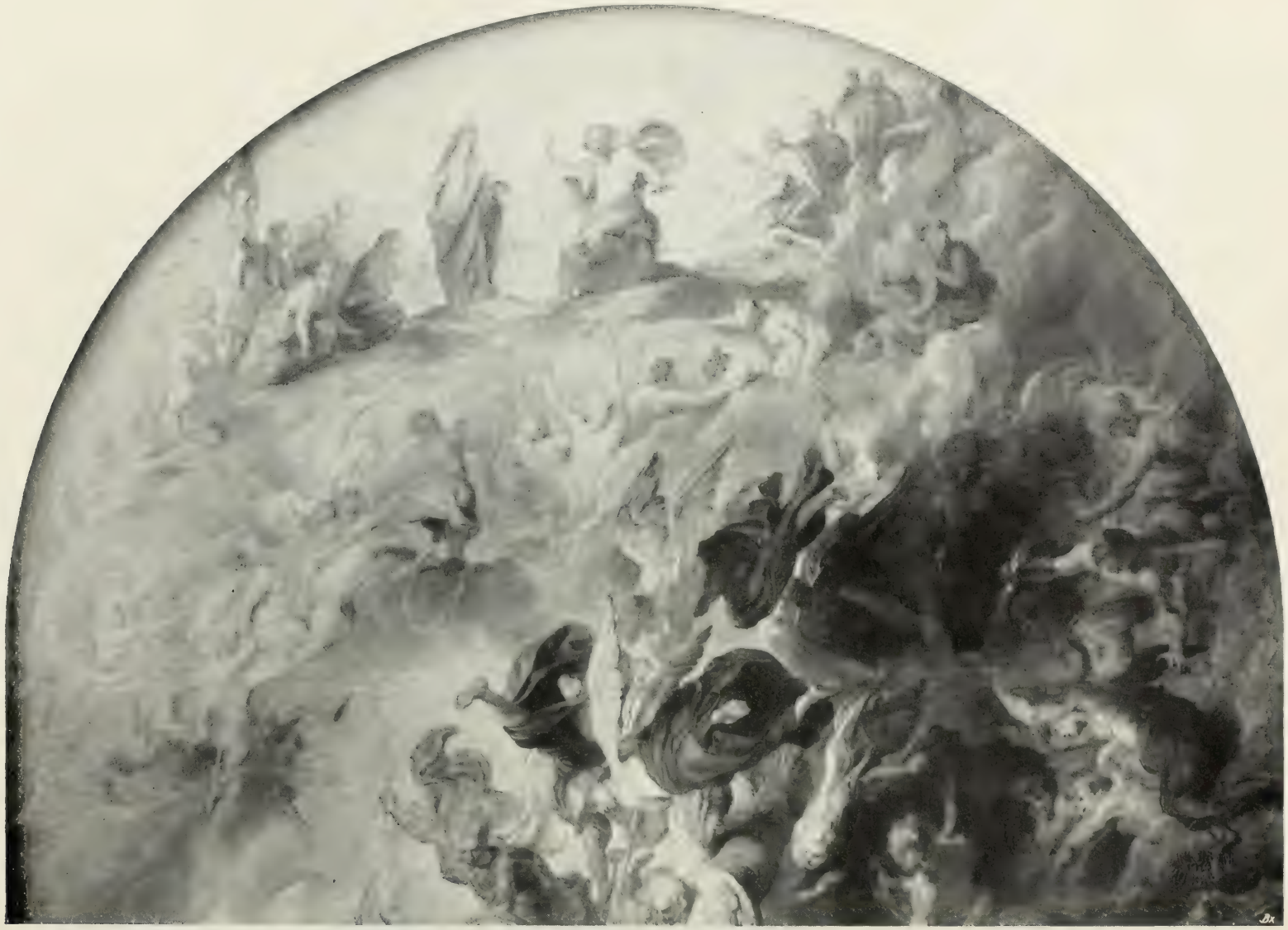


Abb. 100. Das Kleine Jüngste Gericht. Oberer Teil.

großartig thronend der Heiland, nicht, wie auf unserem Bilde, als nebelhaftes Figürchen ohne Gewicht auf die unermeßliche Energie des erschütternden Vorganges.

Damit ist bereits angedeutet, daß es fraglich erscheint, ob der obere Teil überhaupt von Rubens herrührt. Voll unterläßt es, die gesamte Komposition im Hinblick auf die

Abb. 101. Suyderhoef. Stich nach dem Kleinen Jüngsten Gericht.

beiden Bildteile zu prüfen und spricht nur über die zusammenhängende Belichtung, die von den heiligen Personen ausstrahlen soll. Tatsächlich fällt das Licht nicht von oben, sondern schräg von links ein und entströmt, der allgemeinen Entwicklung des Meisters folgend, nicht mehr einer so stark geschlossenen Quelle wie auf dem großen Höllensturz, sondern sickert überall in schwachen Abstufungen durch die Massen.

Vergegenwärtigen wir uns aber noch einmal Volls Gedankengang: Er behauptet mit Recht, Rubens habe seine Arbeit so hoch und teuer eingeschätzt, „daß er eine auch nur in der Skizze ausgeführte Landschaft niemals auf den Rücken eines andern Bildes gemalt hätte", also müsse die Landschaft „gleichzeitig mit dem Jüngsten Gericht entstanden oder schon vorher entworfen" sein. Die erste Vermutung darf wohl ohne weiteres abgewiesen werden, da Rubens kaum das nasse Malbrett umgewendet haben wird, um es zugleich auch von hinten zu bemalen. Voll hält es denn auch für wahrscheinlicher, „daß Rubens, als er das Jüngste Gericht begann, die Landschaft schon angelegt und sie aus irgendeinem Grund nicht fertiggestellt hatte, daß er aber das sehr umständlich und kunstvoll aus vielen einzelnen Teilen zusammengesetzte Malbrett nicht weiter unbenutzt lassen wollte." Nun besteht die Tafel aus den zwei bereits näher charakterisierten Teilen, von denen jeder aus fünf vertikal aneinandergefügten Stücken für sich hergestellt ist. Die geschlossene Komposition des unteren Teiles spricht unabweislich dafür, daß er zunächst selbständig gedacht war, daß also die Landschaft frühestens mit der oberen Anstückung gleichzeitig entstanden sein kann; außerdem gesteht Voll selber, das Format sei für die Landschaft „sehr fatal". Wie sollte also Rubens zuerst eine Landschaft in das unbequeme Format gezwängt und dann, lediglich um das Brett auszunutzen, auf die andere Seite das Jüngste Gericht gemalt haben, wofür freilich das Hochformat das einzig passende war?

Dieser Widerspruch in Volls Argumenten berechtigt auch die Nachprüfung des Werturteiles, das er über die Landschaft fällt. Er sagt, sie sei erdacht, „ein Spiel mit den Formen der Natur", und stellt dies, da sämtliche Landschaften des Meisters damit im Widerspruche stehen, als typisch für den jungen Rubens hin. Wir kennen zwar keine Landschaft von Rubens, die mit Sicherheit vor 1620 zu datieren wäre, können aber in den landschaftlichen Hintergründen seiner figuralen Kompositionen Vergleichsmaterial für dieses Gebiet gewinnen. Hier begegnen uns geschmeidige Hebungen und Senkungen des Terrains, reich belaubte Bäume mit knorrigen, fast grotesk gewundenen Stämmen und ausdrucksvollen Silhouetten, gedrängte Formen, die den knappen Bildausschnitt zu sprengen scheinen: überall jene Fülle an Masse und Bewegung, die allen, selbst den flüchtigsten Arbeiten des Meisters eigen ist.

Angesichts der in Frage stehenden Landschaft mit ihrem kümmerlich in die Höhe gestreckten Baum, der kahlen, eckigen Kulisse links und dem gänzlichen Mangel an vegetativem Leben glaube ich demnach, Volls hohe Einschätzung ihres Wertes ablehnen zu dürfen. Sie stammt ebenso wie die Anstückung der Vorderseiten bloß von einem dem Meister nahestehenden, untergeordneten Maler. Ihn wollen wir zunächst ins Auge fassen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß bei der Umarbeitung des Höllensturzes die Seligen in ihrem Halbrund zu kurz kommen mußten. Wie jämmerlich leer erweist sich aber jede einzelne dieser Kreaturen, wenn man sie aufmerksam beobachtet, und wie weit entfernt ist allein das Inhaltliche von Rubens' gewaltiger, auch im Nebensächlichen nie erlahmender Bildgestaltung, die hier in den Verdammten ihre volle Kraft entfaltet!

Der Weltrichter muß sich mit einem entrückten Sitz dicht am oberen Bildrand begnügen. Links unter ihm bemüht sich eine Frau, eine in den Wolken steckengebliebene Person emporzuziehen; daneben klammert sich ein Paar an einen Mann, der mit übermäßig hervorgekehrtem Gesäß über das holprige Gewölk stolpert. Dann folgen Leute, die, im Zweifel über ihren Zustand, die Arme flehend erheben, ohne daß ihnen von oben eine entsprechende Bewegung entgegenkäme; andere jauchzen geräuschvoll auf, wie man

Abb. 102. Das Große Jüngste Gericht.
München, Alte Pinakothek.

etwa hart unter dem Berggipfel den oben Stehenden zuruft. Wo bleibt da die hieratische Gemessenheit des „Großen Jüngsten Gerichtes"? (Abb. 102.) Auch eine sentimentale Familienszene wird uns nicht erspart: ein Sohn schwimmt durch die Wolken seinem Vater entgegen, um ihn zu umarmen, wobei die Mutter fröstelnd zusammengekauert zusieht. Ganz rechts gewahrt man ein Schwesternpaar, das am Ziel der ermüdenden Fahrt niedersitzt, um die Ereignisse mit Muße zu beobachten, und über diesem unfrohen Geschlecht steht die Himmelskönigin neben ihrem Sohn, breitspurig und puppenhaft drapiert, innerlich und äußerlich gleich gehaltlos. Ähnliches ließe sich von den Engeln und Verdammten sagen, die, ebenso unsicher hingetuscht, am linken Bildrand abwärtsgleiten, um die Anstückung mit dem Original inhaltlich zu verankern; auch die schemenhaften

Abb. 103. Das Jüngste Gericht. Rubens zugeschrieben.
Dresden, Gemäldegalerie.

Figürchen der Auferstehenden in der Ecke links unten gehören dem späteren Meister an. Verhältnismäßig am besten sind die Engel rechts gelungen, zu denen genaue Vorbilder gegeben waren; doch treten auch hier durch dazwischendringende Wolkenschwaden Unklarheiten ein, wie sie sich Rubens nie gestattet hat.

Und nun gar die Zeichnung im einzelnen, Bewegung und Zusammenschluß der Masse! Rubens' unverkennbare Formensprache, der satte Kontur, das strotzende, bis in die Fingerspitzen quellende Leben, sein unerschöpflicher Reichtum an gehaltvollen Gebärden und der nimmer stockende Fluß, in dem sich, wie aus einem Füllhorn geschüttet, seine Figuren folgen: alles ist hier ins Lächerliche, Linkische travestiert. Unsichere, schwunglose Umrisse wollen die Figuren im Licht aufgelöst erscheinen lassen, während Rubens

immer, auch in der fast wesenlos hellen Gloriole seines Jüngsten Gerichtes die Formen klar umreißt und durchbildet. Die Extremitäten sind knochenlos, verbogen, die Gesichter larvenartig; nirgends schwillt uns die lebensvolle Rundung entgegen, durch die Rubens jeder einzelnen Figur ihren vollendeten Abschluß verleiht und sie doch mit der nächsten so innig verbindet.

Es erübrigt sich fast, auch die seifige Farbe zu erwähnen, die sich freilich sehr geschickt dem Rubens'schen Kolorit anpaßt. Überhaupt darf nicht verkannt werden, daß uns die Arbeit eines dem Meister recht nahestehenden Schülers vorliegt, der sich nur hier besonders empfindlich bloßstellt, wo er auf einer Fläche, noch dazu in einem so gewagten Gegenstand, selbständig neben dem Meister auftritt.

In viel günstigerem Licht zeigt er sich in der verkleinerten Kopie des „Großen Höllensturzes" im Aachener Museum, die heute nur noch von wenigen als Originalarbeit angesehen wird. Es braucht daher kaum daran erinnert zu werden, daß die zwar teilweise retuschierten, aber augenscheinlich echten Zeichnungen der Albertina, des Britischen Museums und der Londoner Nationalgalerie annähernd in den Größenverhältnissen des Münchner Exemplars gehalten sind, ganz abgesehen davon, daß dessen überlegene Qualität nie in Abrede gestellt worden ist. Besonders stark fällt die verschiedene Lichterscheinung der beiden Bilder ins Auge. Rubens durchbricht das Düster der Hölle mit einem senkrecht einfallenden, grellen Lichtstrahl, der, nach unten kaum erweitert, kalt und fahl durch das dichte Gewühl der nackten Leiber dringt; alles übrige trägt nur den Reflex des glühenden Stromes, der am Boden brodelt, und die Wirkung dieser beiden kontrastierenden Lichtquellen wird vom fetten Glanzlicht bis zum tiefsten Purpur in allen Abstufungen voll ausgekostet. Der Kopist erweitert den Lichtschacht; die Helligkeit dringt bis zum Grund, wodurch die wesentliche Kraft, die Rubens zur Gliederung des wirren Strudels einsetzt, verlorengeht und einzelne Gruppen, wie die links oben, die Rubens in einer dunklen Wolke zusammenballt, mit ihren zerzausten Umrissen den großen Organismus in unzählige Einzelformen zersetzen; dabei ist die Färbung flacher und weniger reich abgewandelt.

Sollte nun Rubens das Werk, in dem er sich wie kaum ein zweites Mal im elementaren Drang der Produktion zu einer verschwenderischen Ausgabe seiner Kräfte hatte hinreißen lassen, später in kleinerem Format, gleichsam zum Hausgebrauch, kopiert haben[1])? Aus rein äußerlichen Erwägungen muß dieser Gedanke abgewiesen werden, dagegen wird das Auge, dem jene apokryphe Erweiterung des „Kleinen Höllensturzes" gegenwärtig ist, hier dieselbe nüchterne, stockende Zeichnung wiederfinden, die sich selbst in der treuen Kopie nie zu der üppigen Entfaltung des Originals aufschwingt und weder die Schwerkraft der Körper noch den Schwung der Massenbewegung zu erzielen vermag. Man erinnert sich dabei der Worte, die Rubens am 11. Oktober 1619 über den „Engelsturz" an den Herzog von Neuburg schrieb: „Der Gegenstand . . . ist sehr schön, aber sehr schwierig, auch bezweifle ich, daß unter meinen Schülern auch nur einer ist, der imstande sein wird, es sogar nach meiner Zeichnung zu machen[2])."

[1]) Daß das Aachener Bild noch 1912 im „Trésor de l'art belge" als Arbeit des Meisters veröffentlicht wurde (Taf. 4), braucht uns keineswegs zu beirren, da dasselbe Werk noch andere Kopien für Originale ausgibt (s. Taf. 27 und 32). Die Berliner Galerie hat das Aachener Bild bekanntlich bei Ankauf der Sammlung Suermondt abgelehnt, weil seine Echtheit schon damals angezweifelt wurde.

[2]) Zitiert nach Rooses, Rubens' Leben und Werke S. 234.

Abb. 104. Rubens und Boeckhorst. Die Himmelfahrt der Seligen. Erlangen, Filialgalerie.

In unserem Zusammenhang hat diese Kopie dadurch ein besonderes Interesse, daß, wie schon Rooses erkannte, die „Himmelfahrt der Seligen", früher in der Münchner Pinakothek, jetzt in der Filialgalerie zu Erlangen (Abb. 104), nach Format und Inhalt ihr Gegenstück bildet und der nämlichen Hand entstammt. Dieses Werk fiel der Kritik früher zum Opfer als sein Pendant, weil der Schüler hier selbständiger schafft, wobei ihn die Erfindung wieder hilflos im Stich läßt. Man beachte nur die Gruppe links am Rand: da arbeitet sich eine Schar verklärter Seelen mit turnerischen Künsten zum Thron des Höchsten empor. Jeder hängt oder klammert sich an die Beine seines Vordermannes, was zu den lächerlichsten Stellungen führt, die obersten aber hüpfen mit schnöder Behendigkeit den Engeln entgegen, die, selber ohne Halt, planlos im Weltraum umherirren.

Dennoch glaube ich Rooses wenigstens bedingt beistimmen zu müssen, der in dem Bild eine retuschierte Arbeit des Meisters sieht. Ein gewisser großartig-phantastischer Schwung kann der zentralen Gruppe nicht abgesprochen werden, wenn auch das einzelne wieder kleinlich, ja fast komisch bleibt. Die Toten brechen aus ihren Gräbern hervor und ziehen „in luftigem Schwarme" gen Himmel, wo sie sich unter dem Regenbogen, der dem Weltrichter als Thron dient, im Glanz aufzulösen scheinen.

Wir wissen, daß Rubens für den Herzog von Buckingham eine Himmelfahrt der Erlösten malen sollte, aber durch den Umschwung der Verhältnisse, den der Tod seiner ersten Frau (20. Juni 1626) nach sich zog, an der Ausführung verhindert wurde. Im Nachlaß des Künstlers fand sich jedoch ein kleines Bild dieses Gegenstandes „inperfect ende maer als eene schetse ofte beginsel van schilderije, vermits maer eenighe figuerkens in den midden, bijnaer waeren opgemaeckt ende de reste rontomme met crijt ende lack was aengewesen[1])." Jan Wildens kaufte die Skizze und ließ sie von Jan Boeckhorst zum Bilde vollenden; in seinem Nachlaß finden wir sie wieder, und am 27. April 1684 wurde sie von Gelande Habert den Dekanen der Lukasgilde vorgelegt, die sie als eine von Boeckhorst übermalte Arbeit des Rubens bezeichneten[2]).

Mit diesen Überlieferungen bringen Reber und Rooses, wie mir scheint mit vollem Recht, das Erlanger Gemälde in Zusammenhang, ohne freilich den wesentlichen Grund dafür zu nennen. Rooses hält nämlich die Überarbeitung des Bildes für ganz unbedeutend, er übersieht, daß laut jener Urkunde nur die Mittelgruppe von Rubens stammen kann, und daß außerdem die Tafel an allen vier Seiten Erweiterungen aufweist, womit sich die auffallend schwachen äußeren Partien mühelos als die selbständigen Zutaten Boeckhorsts erklären. Faßt man die Tafel in ihrem ursprünglichen Umfang ins Auge, wie er in Abb. 104 durch die eingezogenen Linien angegeben ist, so ergibt sich wirklich die im Nachlaßinventar beschriebene Skizze, insofern wir nur die mittlere Gruppe („figuerkens in den midden") in der Anlage auf Rubens zurückzuführen haben, das übrige aber als Boeckhorsts Ergänzung ansehen.

Aus den Maßen der Anstückungen geht hervor, daß die Skizze auf eine Größe mit der Aachener Kopie des Höllensturzes gebracht werden sollte, die wahrscheinlich schon vorher Wildens gehörte, und der Umstand, daß Wildens gerade Boeckhorst mit der Aufgabe betraute, läßt voraussetzen, daß dieser, wie es Rubens' Werkstattbetrieb mit sich brachte, in dergleichen Arbeiten besonders geschult war. Tatsächlich erwähnt van den Branden eine Kopie, die Boeckhorst nach Rubens' Engelsturz ausführte, und außerdem

[1]) F. Jos. van den Branden. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool S. 581.
[2]) Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens 1, Nr. 94, S. 111.

wissen wir, daß er noch 1660 als Restaurator bzw. Ergänzer der van Dyckschen Apostelserie vorgeschlagen wurde. Er unterzog sich dem undankbaren Auftrag, indem er die Tafel in der geschilderten Weise erweiterte und dann, der einheitlichen Wirkung zuliebe, auch die Hauptgruppe mit seinem Pinsel überging.

Boeckhorst ist also der Autor dieser Kopier- und Ergänzungsarbeiten, und wie ich glaube, können wir ihn auf Grund stilistischer Vergleiche noch in zwei anderen Gemälden nachweisen, die wieder die letzten Dinge in ähnlicher Auffassung behandeln. Es ist zunächst das durch Rosaspinas Stich bekannte Jüngste Gericht, das sogar Rooses nur bedingt als Rubens hinnimmt, und dessen nähere Beschreibung mir das bereits Gesagte und die Abbildung bei Rooses ersparen[1]). Die Komposition verwendet Figuren aus der Mittelgruppe des „Aufstiegs der Seligen" und aus dem „Großen Jüngsten Gericht" und ist ohne die Kenntnis des letzteren überhaupt nicht zu denken.

Eine Kopie des Jüngsten Gerichtes von derselben Hand, die erst seit kurzem aus Rubens' Werk gestrichen wurde, besitzt die Dresdner Galerie (Nr. 958A, Abb. 103). Auch sie trägt in den spießbürgerlich sentimentalen bzw. fratzenhaft übertreibenden Physiognomien und der energielosen Zeichnung die typischen Merkmale der vorgenannten Arbeiten. Außerdem bringt sie, ähnlich wie der Aachener Höllensturz, eine Erweiterung des Ausschnittes, die das vollastende Gleichgewicht der Rubens'schen Komposition zerstört und die Hinzufügung einiger recht unglücklicher Figuren zur Folge hat[2]). Bemerkenswert ist jedoch, daß das Malbrett ursprünglich genau auf den Ausschnitt des Originales (Abb. 102) berechnet war und durch allseitige Anstückung auf die Größe von 121 × 96 cm gebracht wurde, die den Maßen der Bilder in Aachen und Erlangen (118 × 92 cm) beinahe entspricht. Möglicherweise liegt also auch hier eine von Boeckhorst erweiterte und übermalte Originalskizze von Rubens vor.

Endlich sei in diesem Zusammenhang noch an den kleinen Versuch eines Höllensturzes im Budapester Museum erinnert (Nr. 599), der in der Sammlung Esterhazy sehr richtig als „Schule des Rubens" geführt wurde; er ist im Sinne des zweiten Münchner Originals aufgefaßt, entlehnt auch einzelnes aus ihm, besteht aber größtenteils aus selbständig erfundenen Figuren, deren kleinliches Gebaren und falsches Pathos den Anstückungen am „Aufstieg der Seligen" genau entspricht[3]). — Nach der Zeichnung des Nackten und der unselbständigen Bildgestaltung dürfte auch das Bild „Pan und Syrinx" im Buckingham-Palast, das gemeinhin Rubens zugeschrieben wird, als Frühwerk Boeckhorsts angesprochen werden. Es wiederholt etwas linkisch eine Komposition aus Goltzius' „Metamorphosen" und steht mit Rubens selbst nur in lockerem Zusammenhang[4]).

Von allen diesen Arbeiten läßt sich nur die „Himmelfahrt der Seligen" (auf 1642) sicher datieren; da sie aber, wie schon erwähnt, eine längere Praxis in Rubens' Atelier

[1]) Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens I, Taf. 25.

[2]) Eine interessante schematische Zeichnung, welche die Abweichungen der Aachener Kopie neben das Original stellt, enthält der Katalog des Suermondt-Museums von 1883. — Der Stich von C. Visscher nach dem „Großen Jüngsten Gericht" ist nicht nach dem Original angefertigt, das damals schon in Neuburg war, sondern nach einer Atelierkopie, die sich, wie die Dresdner, leichte Varianten gestattet.

[3]) Eine aus zwei Blättern zusammengeklebte, Rubens zugeschriebene Federzeichnung im Britischen Museum scheint zu den hier besprochenen Kopien insofern zu gehören, als sie auf der einen Seite, vielleicht von Rubens' Hand, Stücke des „Großen Höllensturzes", auf der Kehrseite, in anderer Tinte und schwächlicheren Zügen, zwei Gruppen aus dem „Aufstieg der Seligen" enthält.

[4]) In ähnlicher Weise, aber geschickter, hat Boeckhorst später ein Spätwerk van Dycks, den Dädalus in Althorp, benutzt. Vgl. Schleißheim, Gemäldegalerie Nr. 4029.

voraussetzt, dürfen wir die anderen wohl früher ansetzen. Der „Kleine Höllensturz" der Pinakothek findet sich schon in seiner heutigen Form, also mit der Lünette, als Wandschmuck in einem flämischen Interieur des Stockholmer Museums, das nicht wesentlich nach 1630 datiert werden darf. Man hat in ihm ein Wohnzimmer des Rubens'schen Hauses sehen wollen, und Voll führt sogar diese willkürliche Annahme als Beleg für die Ursprünglichkeit der Gesamtkomposition ins Feld. Der „Kleine Höllensturz" wird jedoch nicht in Rubens' Nachlaßinventar aufgeführt, muß sich also 1640 in fremdem Besitz befunden haben. Die Anstückung würde sich auch noch zu Rubens' Lebzeiten damit erklären, daß der Käufer oder Besitzer den erschütternden Vorgang durch den versöhnenden Anblick der Erlösten gemildert zu sehen wünschte, der Künstler aber ein solches Ansinnen abwies und einen Schüler damit betraute. Was die Pietätlosigkeit einer solchen Handlung betrifft, so wäre sie immer noch geringer zu veranschlagen, als wenn sich Wildens, einer der nächsten Helfer des Meisters, eine Skizze aus dessen Nachlaß von einem anderen vollständig übermalen läßt, ganz abgesehen davon, daß die persönliche Verehrung der künstlerischen Handschrift zu jener Zeit nicht annähernd so ausgeprägt war wie heute. Wenn also einerseits die Ergänzung möglicherweise noch als eine Arbeit aus Rubens' Atelier anzusehen ist, so beweist anderseits das Datum des Suyderhoefschen Stiches (1642) unabweislich, daß man auch nach des Meisters Tode sein Werk von dem des Schülers sehr genau unterschied.

Über Boeckhorsts Lehrgang ist wenig bekannt. In Münster geboren (1605), trat er bei Jordaens in die Lehre, wurde 1633 Freimeister und beteiligte sich 1635 an den Dekorationen für den Einzug des Kardinalinfanten. Seine Beziehungen zu Rubens müssen jedoch enger gewesen sein, als diese spärlichen Daten zu vermuten erlauben; wenn anders, hätte Wildens ihm nicht jene Skizze zur Ergänzung anvertraut. Im Vorstehenden mußte zur Scheidung der Hände in erster Linie auf das Trennende zwischen Meister und Schüler Gewicht gelegt werden, das bei den Darstellungen, um die es sich handelte, besonders stark zum Ausdruck kam, denn hier lag die Gefahr so nahe, statt des Erhabenen das Lächerliche zu treffen! Immerhin galt das Aachener Bild nicht ganz ohne Grund für ein Original. Wo Boeckhorst nicht, wie in dem Münchner Höllensturz unmittelbar neben seinem Meister auftritt, wird man seiner gewandten Technik und vor allem der täuschenden Nachahmung von Rubens' Kolorit die größte Anerkennung nicht versagen können. Er bleibt auch später unter Rubens' Nachfolgern der einzige, der das lichte, blumige Kolorit des alten Meisters beibehält[1]). Nach Typen und Färbung seiner Bilder in Wien, München und Schleißheim möchte man seine Lehrzeit bei Rubens in die Jahre vor 1630 setzen, wo die Himmelfahrt Mariä der Antwerpener Kathedrale entstanden ist, „Krieg und Frieden" der Münchner Pinakothek, „Herkules am Scheideweg" der Uffizien (letzteres ein reines Rubens-Schulbild, das irrtümlich mit van Dyck in Zusammenhang gebracht worden ist) u. a. m.

Auf Grund der Arbeiten, die, wie ich glaube, mit Sicherheit Boeckhorst zugesprochen werden können, wäre es verlockend, nach Bildnissen von ihm auszuschauen, in denen er sich besonders hervorgetan haben soll. Die Nachricht über ein Porträt der Helene Fourment von seiner Hand — ein weiterer Beleg für seinen engen Verkehr mit

[1]) Ein datiertes Spätwerk von Boeckhorst von 1660 publiziert Th. von Frimmel in seinen „Blättern für Gemäldekunst" I. 153. Hier und in dem „Achill bei Lykomedes" in Schleißheim sind seine Beziehungen zu Rubens' Kompositionsart und Kolorit der 30er Jahre besonders deutlich.

Rubens — kann vielleicht einen Anknüpfungspunkt hierfür bieten. Aus der Sammlung Weber in Hamburg gelangte jüngst ein hübsches Bildnis der jungen Frau ins Brüsseler Museum. Schon damals wurden Zweifel an seiner Echtheit laut, und es mag daher nicht allzu verwegen sein, wenn jetzt noch einmal stärker an dem Nimbus gerüttelt werden soll, dessen sich das Bild dank Woermann und Rooses bis dahin erfreute[1]). Der farbige Eindruck steht dem Meister wieder sehr nahe, die Zeichnung aber ist trotz der etwas outrierten Formen flauer, die Pinselführung, namentlich im Gesicht, mühsam und unsicher, ähnlich dem Bild in Erlangen. Dazu kommt, daß die kokette Auffassung, der stechende Blick aus den Augenwinkeln und das niedliche Lächeln des Mundes viel mehr in van Dycks Geschmacksrichtung liegt, auf die Boeckhorst nach dem Zeugnis der alten Kunstliteratur stark eingegangen ist. Das verschwommene Haar und der schummerig abgetönte Hintergrund sind dem gesunden Wirklichkeitssinn, der Rubens bis in sein höchstes Alter eigen war, völlig fremd, wie uns denn überhaupt seine Modelle gelassener, ohne die Selbstgefälligkeit des Brüsseler Bildnisses ins Auge schauen. Dieses stammt nun wieder, wie Bode bemerkt[2]), von dem Meister des schönen Familienbildes in Windsor, das nach Auffassung und Färbung einem gewandten Rubensschüler der 30er Jahre angehört und sich vortrefflich in unseren Rahmen einfügt. Vor allem aber scheint mir nach dem eigentümlichen Anschluß an van Dyck und der Ähnlichkeit besonders des Inkarnats mit den bekannten Bildern in München und Wien das Damenbildnis der Darmstädter Galerie (Nr. 190) an Boeckhorst zu gemahnen; es gehört seiner Tracht nach den 40er Jahren an und kommt jedenfalls für van Dyck selbst gar nicht in Betracht; demselben Meister gehört ferner auch das Jünglingsporträt (Nr. 865) der Münchner Pinakothek und das Bildnis eines Falkners im Buckingham-Palast.

Wenn auch die Argumente noch zu schwach sind, um diese geschmackvollen Bildnisse mit Sicherheit Boeckhorst zuzuweisen, so hat man sich doch seine Arbeiten zwischen 1630 und 1640 in dieser Art vorzustellen. Eine umfassende Untersuchung über Boeckhorsts gesamtes Schaffen ist uns aus der Feder des hierzu berufensten Forschers, Gustav Glück, in Aussicht gestellt.

---

[1]) Abbildung in „Klassiker der Kunst", Rubens, Stuttgart 1906, S. 319.
[2]) Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. XVI, S. 201.

Die Niederländischen Imperatorenbilder im Königlichen Schlosse zu Berlin*)

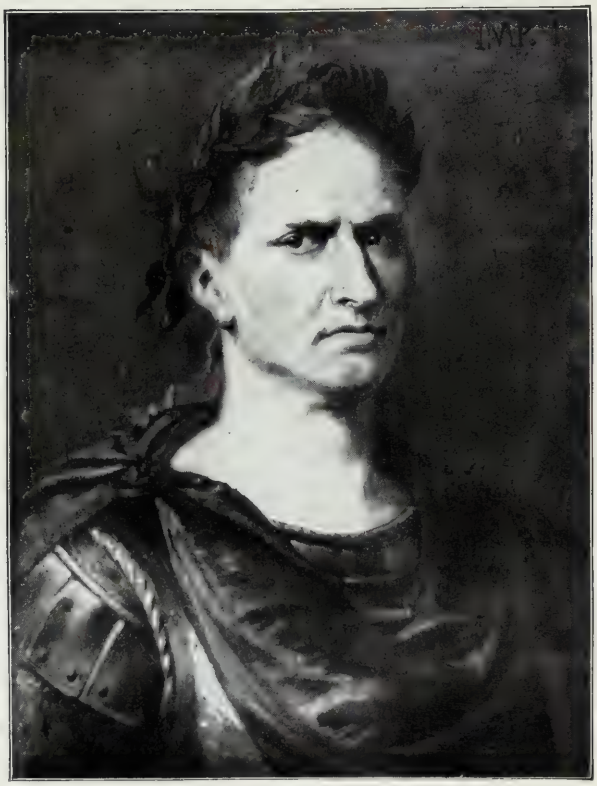


Abb. 105. Julius Cäsar. Sanssouci, Gemäldegalerie.

Zu den anziehendsten Problemen der gesamten niederländischen Kunstgeschichte gehört der Verlauf jener Spaltung, die sich in den ersten 20 Jahren des 17. Jahrhunderts vollzieht und zu der immer ausgeprägteren Trennung der jungen holländischen von der konservativeren flämischen Schule führt. Wenn auch die neuere Forschung eifrig bemüht war, die einzelnen Erscheinungen dieser Übergangszeit zu sammeln und monographisch zu bearbeiten[1]), so hat doch das Vorurteil gegen die Manieristen und die begreifliche Bevorzugung der Meister aus der Blütezeit der holländischen Malerei ein gewisses Befremden gegenüber den Künstlern jener eigentümlich gärenden Epoche der niederländischen Kunst nie ganz überwinden können. Ihr Bild bleibt trotz der ergiebigen Kommentare zu Karel van Manders „Schilderboeck" von Hymans und Floercke immer noch lückenhaft oder doch unzusammenhängend.

Die zwölf Imperatorenbilder aus dem Besitz Seiner Majestät des Kaisers, deren Bekanntgabe mir durch das überaus dankenswerte Entgegenkommen von Herrn Geheimrat Dr. Paul Seidel ermöglicht worden ist, dürften daher auch bei ihrem geteilten ästhetischen Interesse als eine neue, besonders geartete Quelle von Aufschlüssen für diese Übergangszeit die Aufmerksamkeit der Forschung in Anspruch nehmen. In der

*) Aus „Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen", Bd. XXVIII, Heft 4. Berlin 1917. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

[1]) Von besonderem Interesse sind in dieser Hinsicht die Arbeiten von L. Burchard über die holländischen Radierer vor Rembrandt (Halle 1908), ferner die Monographien über die Frankenthaler Maler von E. Plietzsch (Leipzig 1910), über die Brüder Bril von A. Mayer (Leipzig 1910), über Hendrick Goltzius von Otto Hirschmann (Haag 1916), Roelant Saverij von C. Erasmus (Halle 1908) und Pieter Lastman von C. Freise (Parchim 1911).

Abb. 106. H. Goltzius, Kaiser Vitellius.

Abb. 107. A. Janssens, Kaiser Nero.

Literatur längst bekannt — am vollständigsten durch den „Katalog der Gemälde in der Bildergalerie des Kgl. Schlosses zu Berlin" von Puhlmann (1790) — waren die erst seit kurzem wieder in Berlin vereinigten Bilder bei ihrer Zerstreuung in verschiedenen Kaiserlichen Schlössern den Augen der neueren Kunstforscher ganz entzogen. Ungeachtet ihrer Entstehungszeit um 1620 vertreten sie doch noch ganz den Geschmack und die Anschauungen von van Manders Epoche, ja sie stammen sogar zum großen Teil von Malern aus dem persönlichen Bekanntenkreis des Harlemer Kunstschriftstellers. Ihr Wert liegt daher nicht so sehr in den Aufschlüssen über den einzelnen Meister, als in dem eigentümlichen Querschnitt durch die flämisch-holländische Malerei, den ihre Gesamtheit vermittelt, indem sie uns eine Anzahl verschiedenartiger Künstler, zur gleichen Zeit die gleiche Aufgabe bewältigend, vor Augen führt.

Die Vorliebe für die Darstellung der römischen Kaiser ist so alt wie das Aufblühen der archäologischen Interessen in der Renaissance. Nach ihrem künstlerischen Wert wären die zwölf Cäsarenbilder, die Tizian 1537 vom Herzog Federigo von Mantua in Auftrag erhielt, und die heute Lord Brawnlow besitzt, zweifellos an erster Stelle zu nennen. Zieht man jedoch in Betracht, daß solche Bildnisse vor allem für Sammler von Altertümern geschaffen wurden und deren historisch-archäologischen Interessen gerecht werden wollten, so rücken die zahllosen Büsten in Bronze, Marmor oder edlen Gesteinen sowie die Statuetten und Plaketten aus Metall, Elfenbein und Email, in denen immer wieder die Bildnisse der ersten zwölf Kaiser dargestellt wurden, mit einer gewissen Gleichberechtigung neben die freien Schöpfungen des venezianischen Meisters.

Auch die vorliegende Serie der Imperatoren, die angeblich im Auftrage von Friedrich Heinrich von Nassau-Oranien entstand, will in ihrem Interesse für den Archäologen und Kuriositätensammler wenigstens ebenso gewürdigt werden, als nach ihrem künstlerischen

Abb. 108. P. Moreelse. Kaiser Galba.

Abb. 109. H. Terbruggen, Kaiser Claudius.

Wert. Schon die Nötigung, Brustbilder in überlebensgroßen Dimensionen herzustellen (Bildgröße 68×53 cm) gönnte den Künstlern nur einen minimalen Spielraum für das Kompositionelle und zwang sie zu einer peinlichen Sachlichkeit in der Detaillierung der Köpfe. Eine wahre Kuriosität aber wurde die Serie dadurch, daß jedes Bild von einem anderen Künstler stammt, ähnlich wie in dem Gemäldezyklus zu Guarinis „Pastor Fido", den Friedrich Heinrich um 1635 von A. Bloemaert, D. van der Lisse, H. Saftleven und C. Poelemburg anfertigen ließ[1]). Wie leicht und wie sehr zum Vorteil des ganzen Werkes hätte Rubens, der überdies schon ältere Beziehungen zu den Oraniern hegte, den Auftrag für alle zwölf Bilder erledigt! Aber obgleich der Besteller die Überlegenheit des Antwerpener Meisters anerkannte, indem er ihm das erste Bild der Serie, das Porträt Julius Cäsars (Abb. 105), übertrug, so ließ er sich doch in seinem eigentümlichen, fast schrullenhaften Vorhaben nicht schwankend machen und berief sogar, als er die überragende Arbeit von Rubens schon in Händen hatte, immer neue Künstler zur Fortsetzung der Serie.

Nach der sachlichen Reihenfolge setzt sich der Zyklus aus folgenden Stücken zusammen:

Julius Cäsar von Rubens; bezeichnet P. P. Rubens F. 1619 (auf Holz),
Augustus von Cornelis Cornelisz van Harlem; bezeichnet C. H. 1622 (auf Leinwand),

[1]) Die Gemälde der beiden letzteren Künstler sind aus den Königlichen Schlössern in die Berliner Gemäldegalerie übergegangen (Nr. 958 und 956).

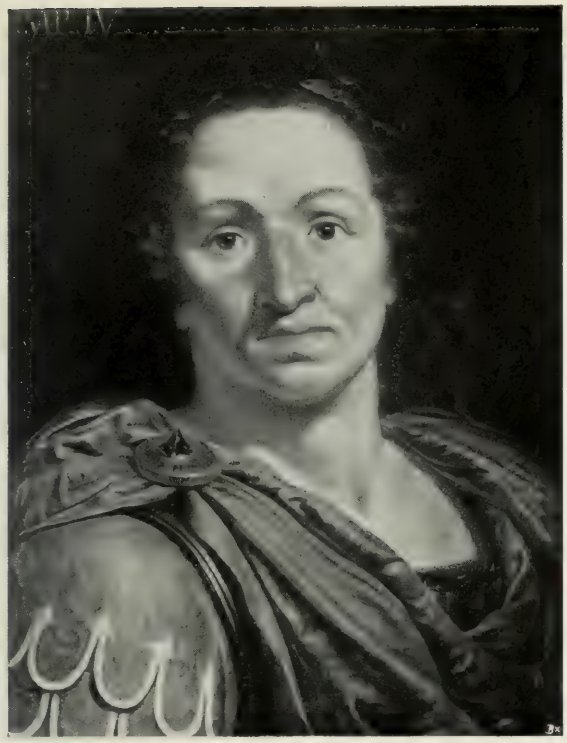


Abb. 110. W. van Valckert, Kaiser Caligula.

Abb. 111. D. van Baburen, Kaiser Titus.

Tiberius von Gerard Seghers; angeblich 1625 gemalt (auf Leinwand),
Caligula von Werner van Valckert; bezeichnet W. v. Valckert P. 1621 (auf Leinwand),
Claudius von Hendrick Terbruggen; bezeichnet H. Brugghen fecit 1620 (auf Leinwand),
Nero von Abraham Janssens; bezeichnet A. Jansen F. 1618 (auf Leinwand),
Galba von Paulus Moreelse; bezeichnet P. Moreelsen F. 1618 (auf Leinwand),
Otho von einem unbekannten Meister (auf Leinwand),
Vitellius von Hendrick Goltzius (auf Leinwand),
Vespasian von Michiel Mierevelt; bezeichnet M. Mierevelt F. 1625 (auf Leinwand),
Titus von Dirck van Baburen; bezeichnet T. Babu fecit An 1622 (auf Leinwand),
Domitian von einem unbekannten Meister (auf Leinwand).

In der Benennung der einzelnen Stücke folgen wir, ebenso wie Puhlmann, den Nummern, die freilich erst geraume Zeit nach der Vollendung auf den Bildern angebracht worden sind. Ob diese Benennungen mit den ursprünglich gemeinten übereinstimmen, ist kaum noch zu ermitteln, da von einer ikonographischen Zuverlässigkeit nur bei den wenigsten der Bildnisse die Rede sein kann. Immerhin muß zur Ehre der Künstler gesagt werden, daß sie sich, bis auf wenige, von den ihnen geläufigen Gesichtstypen frei zu machen und in die Physiognomik der römischen Büsten zu vertiefen gesucht haben.

Abb. 112. C. Cornelisz van Harlem, Kaiser Augustus.

Abb 113. G. Seghers, Kaiser Tiberius.

Wie stark überhaupt zu jener Zeit das Interesse der holländischen Künstler für die Antike war, erfahren wir aus einem Brief des damals im Haag beglaubigten englischen Gesandten Sir Dudley Carlton. Dieser war 1618 mit Rubens wegen eines Tausches übereingekommen, in dem er dem Künstler gegen eine Anzahl von Gemälden und Tapisserien seine ganze Sammlung antiker Skulpturen abtrat. Über diesen Tausch äußert er sich gelegentlich gegen einen Dritten: „Es ist ein gutes Geschäft für beide Teile; nur werde ich hier von den Malern gescholten, die meine Büsten und Statuen göttlich verehrten, jedoch außer ihnen beglückwünscht mich jedermann zu diesem Tausch."

Auch über das Zustandekommen der Serie, die mit der oranischen Erbschaft in preußischen Besitz gelangte, sind wir leider ohne jede urkundliche Nachricht. Man wird kaum zu einer klaren Vorstellung gelangen, in welcher Art der Auftrag an die Künstler erfolgte. So nahe die Annahme liegt, daß der Prinz, der damals noch nicht Statthalter war, ein Programm entworfen hätte, mit dem er die einzelnen Bilder an die Künstler seiner Wahl aufteilte, so besteht doch die Tatsache, daß der Vitellius von Goltzius zu einer Zeit vollendet war, als etwa Baburen, der den Titus malen sollte, noch in Rom weilte, ganz abgesehen davon, daß sich die Ausführung der gesamten Serie mindestens neun Jahre hinzog. Augenscheinlich sind also die Aufträge nicht auf einmal, sondern von Fall zu Fall erteilt worden, wobei immerhin verwunderlich bleibt, daß man gerade mit dem unbedeutenden Vitellius begann (Abb. 106). Wahrscheinlich war dieser Kopf überhaupt als einzelnes Stück entstanden, ohne irgendwelche Absicht auf eine weitere Folge, viel-

Abb. 114. Unbekannter Meister, Kaiser Otho.

Abb. 115. Unbekannter Meister, Kaiser Domitian.

leicht sogar noch wesentlich vor 1616 — Goltzius starb am 1. Januar 1617 — und gar nicht einmal als Vitellius. Ein Imperator genügte dem romanistischen Geschmack als Bildvorwurf, und so scheint z. B. der ebenfalls als Vitellius bezeichnete Kaiserkopf von Frans Floris in Dresden auch nur als einzelnes Werk gedacht gewesen zu sein. Nach Größe und Bildform wurde der Kopf von Goltzius für die ganze Serie maßgebend und den späteren Stücken nachträglich nur dadurch angepaßt, daß man die rote Tunika durch Übermalung nachtrug, die bei keinem der übrigen Imperatoren fehlt und für diese augenscheinlich schon im Auftrag ausbedungen war. An sich stellt der matt modellierte Kopf mit dem farblosen Inkarnat eine recht geringe Leistung von Goltzius dar[1]).

Der Gedanke an eine zyklische Folge von Kaiserbildern scheint erst 1618 aufgenommen zu sein, wenigstens setzen hier Janssens und Moreelse zielbewußter ein, und nach ihnen folgt schon im nächsten Jahre das Glanzstück der Serie, der Cäsar von Rubens.

Janssens hat seine Aufgabe gerade in ikonographischer Hinsicht gewissenhaft gelöst, denn sein Nero (Abb. 107) geht zweifellos auf eine authentische Büste wie die im Louvre zurück[2]) und sucht durch den verdrossenen Ausdruck und das garstige hellrote Haar

[1]) Der neue Biograph von Goltzius, Dr. O. Hirschmann, äußert nach der Photographie des vorliegenden Gemäldes an der Urheberschaft von Goltzius Bedenken, denen ich jedoch angesichts der für den Künstler typischen stumpfen Buntheit und dem trockenen, völlig vertriebenen Farbauftrag nicht beistimmen kann.

[2]) Vgl. Bernoulli, Römische Ikonographie, Bd. II, Tafel 25.

die Charakteristik des Bösewichts noch recht handgreiflich zu machen. Bei dem völligen Mangel an datierten Werken des Meisters erbringt das Bild außerdem den Beweis, daß er damals noch im Vollbesitz seiner zeichnerischen Energie sowohl, als seines kraftvollen, wenn auch etwas tonlosen Kolorits war, und daß also der Verfall seiner künstlerischen Ausdrucksmittel, von dem u. a. die Anbetung der Könige in Sanssouci Zeugnis gibt, erst geraume Zeit später eingesetzt haben kann. — Moreelse begibt sich zwar auch in seinem Galba (Abb. 108) nicht der affektierten Pose, die ihm immer eigentümlich war, allein auch er ist sichtlich bestrebt, auf Grund eines antiken Vorbildes einen lebensvollen Greisenkopf erstehen zu lassen.

Bei weitem das bedeutendste Stück der ganzen Serie ist der Cäsar von Rubens, den der Meister ganz gegen seine Gepflogenheit, also wahrscheinlich auf besonderen Wunsch des Bestellers, mit Namen und Datum versah (Abb. 105). Schon in den Deciusbildern (1617) hatte Rubens mit seiner unvergleichlich plastischen Phantasie, der seine bedeutenden archäologischen Kenntnisse zu Hilfe kamen, die Helden des römischen Altertums mit einem Adel und einer Überzeugungskraft heraufbeschworen, die bis auf unsere Tage die Vorstellung von den Römern der heroischen Zeit beherrscht. Bald nach der Vollendung der Deciusbilder war der Tausch mit Sir Dudley Carlton, dessen wir oben gedachten, zustande gekommen, und hatte den Meister zu erneuter Vertiefung nicht nur in die antike Ikonographie, sondern in das Wesen der römischen Bildniskunst überhaupt angeregt. Der Auftrag für das Cäsarbild war ihm also jedenfalls sehr willkommen, wenn auch hier das Pathos der Erfindung gegen eine nüchtern scharfe Wiedergabe zurücktreten mußte. Mit seiner höchst beweglichen Anpassung wird er jedoch auch dem Charakter dieser Aufgabe gerecht und faßt den Kopf in scharf eingestellten Umrissen mit einer gewissen Starrheit auf, bei der trotz des flammenden Blickes und der energischen, strahlenden Farben die Erinnerung an eine skulpierte Büste nicht völlig schwindet. Aus den zahlreichen Stichen, in denen er seine Zeichnungen nach antiken Skulpturen vervielfältigen ließ, kennen wir hinreichend diesen zwischen sprühendem Leben und statuarischer Gebundenheit schwankenden Zustand. Hatte er schon 1609 die Illustrationen für die „Electorum libri duo" seines Bruders in diesem eigentümlichen Zwischenzustand aufgefaßt, so lassen uns die prachtvollen Stiche nach antiken Büsten, die er später von seinen verschiedenen Stechern herstellen ließ, erst recht im Zweifel, ob wir Steine oder lebendige Geschöpfe von drängendem Pulsschlag vor uns haben. In seinem Aufsatz über die Nachahmung der antiken Statuen hat Rubens den Maler ausdrücklich davor gewarnt, sich durch ein zu weit gehendes Ausnutzen des Vorbildes vom Stein abhängig zu machen, und in den Deziusbildern hatte er selbst diese Forderung glänzend erfüllt. Für das Cäsarbildnis aber sah er augenscheinlich mit Vorbedacht davon ab, sei es, daß der Besteller die Erinnerung an antike Büsten tunlichst gewahrt haben wollte, sei es, daß Rubens selbst die dekorative Haltung der gesamten Serie durch eine gewisse stilisierte Gebundenheit sicherer gewährleistet glaubte[1]).

Es kann nicht überraschen, daß auch der Utrechter Maler Hendrick Terbruggen aufgefordert wurde, an der Serie der Imperatoren teilzunehmen, da ihn sein längerer

[1]) Der grundlosen Behauptung von Rooses, der Cäsar sei nur eine vom Meister übergangene Schülerarbeit, muß, wie so häufig dem Urteil dieses hochverdienten Gelehrten in Echtheitsfragen, entschieden widersprochen werden. Was hätte es auch gefruchtet, erst den Schüler ans Werk zu setzen, da Rubens die kleine Tafel viel rascher selbst vollenden konnte?

Aufenthalt in Italien für diese Aufgabe besonders geeignet erscheinen lassen mußte. Er war der erste, der mit der neuen Kunst Caravaggios nach Utrecht zurückkehrte und durch sie, namentlich auch bei Rubens, hohe Anerkennung erwarb. Allerdings leidet sein Claudius (Abb. 109) gerade an der Lichtführung, die etwas Besonderes darin sucht, das wenig edle Profil in trübem Schatten gegen Hals und Schultern zurücktreten zu lassen; im übrigen aber bewährt der Künstler seinen koloristischen Feinsinn in dem warmen Rot der Tunika, der saftigen Wiedergabe der goldenen Rüstung und dem zarten, olivgrünen Ton, der das Ganze zusammenhält.

Das folgende Stück der Serie von Werner van den Valckert ist insofern von Interesse, als die Werke dieses letzten begabten Romanisten, der sich in Amsterdam zu halten vermochte, selten vorkommen. Die holländische Forschung, die nicht müde wird, sich für die gleichgültigsten Maler des späteren 17. Jahrhunderts einzusetzen, hat leider Valckerts Hauptwerk, den „Christus als Kinderfreund" im erzbischöflichen Museum zu Utrecht, noch immer nicht einer ihm gebührenden Veröffentlichung für wert befunden. Der Caligula (Abb. 110) ist freilich keineswegs geeignet, den Meister von seiner günstigen Seite zu zeigen, ja es hätte ihm kaum eine seinen Fähigkeiten weniger angemessene Aufgabe gestellt werden können. Valckert war in erster Linie Bildnismaler — auch jenes Utrechter Bild ist ganz mit Porträts durchsetzt —, und zwar von jener eindringlichen, fast aufdringlichen Schärfe der Beobachtung und der gesucht lebhaften Auffassung, mit der man um 1620 die ernste, umständliche Sachlichkeit der früheren Bildniskunst zum Ausdruck eines unmittelbaren, gleichsam momentanen Erlebnisses steigern wollte. In Belgien war dieses Übergangsstadium schon um 1610 durch Rubens überwunden worden; in Holland dagegen drang Frans Hals erst zu Beginn der zwanziger Jahre mit der neuen Bildnisauffassung allgemeiner durch. In seinen Regentinnen von 1624 im Rijcks-Museum hat auch Valckert diese Stufe schon erreicht, sein Kaiserbild aber ringt noch, ebenso wie das von Moreelse, mit der Überwindung der primitiv detaillierenden Schärfe der Wiedergabe, wobei ihm die Nötigung, ohne den sicheren Halt eines Modells ein Idealbildnis zu schaffen, seine Aufgabe noch erschweren mochte. Die harte, aus der Bildfläche herausprallende Modellierung, die in ihrer öden Glätte noch stark an Valckerts Lehrer Goltzius gemahnt, steht in fatalem Widerspruch zu der Beweglichkeit des geneigten Kopfes und der unmotivierten Verschiebung der Schultern.

Eine wesentlich fortgeschrittenere, wenn auch malerisch rohe Leistung ist der Titus von Dirck van Baburen (Abb. 111), der zugleich auch in seiner Ähnlichkeit mit den überlieferten Bildnissen des Kaisers stichhält. Für die Kenntnis des Meisters ist das Bild insofern von Belang, als es seine Anwesenheit in Holland voraussetzt, für die bisher ein genauerer Termin fehlte; allerdings deutet das lichte, lederfarbene Inkarnat und der gelbbraune Gesamtton, den sein „Zwölfjähriger Jesus im Tempel" aus dem gleichen Jahr (1622) in Christiania aufweist, im Gegensatz zu dem schweren Helldunkel seiner Grablegung in S. Pietro in Montorio in Rom ebenfalls darauf hin, daß er zu dieser Zeit nicht mehr unter dem unmittelbaren Einfluß der italienischen Caravaggesken stand. Neben der breiten Pinselführung und dem flächenhaften Farbauftrag, in dem Baburen Licht und Schatten energisch voneinander absondert, nimmt sich der kindlich blickende Augustus von Cornelis Cornelisz aus dem gleichen Jahr recht matt und antiquiert aus (Abb. 112). Eben diese Altertümlichkeit aber deutet darauf hin, daß die unvermittelte naturalistische Strenge des eben aus Italien heimgekehrten Baburen durchaus nicht den ungeteilten

Beifall des Bestellers fand, aus welchem Grund wohl auch Gerard Honthorst, der zu dieser Zeit ebenfalls als Jünger des römischen Naturalismus nach Utrecht zurückgekehrt war, von der Beteiligung an der Serie ausgeschlossen blieb. Freilich boten die gestellten Forderungen gerade Cornelisz keine Gelegenheit, seine Künste in ein günstiges Licht zu setzen, und wenn auch das ausgehende 18. Jahrhundert (Puhlmann) gerade in diesem süßlichen Neutrum die vollendete Schönheit erblickte, so gehört das Augustusbildnis mit seinem flau vertreibenden farbigen Vortrag und dem verwaschenen, ausdruckslosen Typus doch zu den schwächsten der Serie. Das nämliche gilt von dem Tiberius des Gerard Seghers (Abb. 113); er stammt aus der Übergangszeit, in der dieser begabte Künstler nach der tenebrosen Manier seiner Jugend frohere Farben suchte, ist jedoch außerdem sichtlich ohne Freude zur Sache stumpf und flüchtig hingestrichen.

Mit dem Datum 1625, dem spätesten der ganzen Serie, ist außerdem der Vespasian von Michiel Mierevelt bezeichnet (Abb. 116). Ungesucht in der Auffassung, von energischem Farbauftrag und vornehmer, kühler Tönung, ist er nach dem Cäsar von Rubens bei weitem das wertvollste Stück des ganzen Zyklus'. Der Altmeister der holländischen Bildnismalerei überrascht uns durch die Würde, mit der er die ungewohnte Aufgabe löst: frei von aller porträthaften Gebundenheit besitzt der Kopf bei seiner typischen Idealisierung eine Überzeugungskraft, deren zu dieser Zeit kein zweiter Künstler Hollands fähig gewesen wäre.

Die beiden anonymen Stücke der Serie, Otho und Domitian (Abb. 114 und 115), die wir hier am Schluß anführen, obgleich sie möglicherweise schon zu den früheren gehören, scheinen ausnahmsweise von ein und demselben Künstler gemalt zu sein. Nicht nur die helle, kühle Färbung und die glatte malerische Behandlung stimmen völlig überein, sondern es handelt sich beide Male um den nämlichen Kopf in verschiedener Wendung. Puhlmanns Zuschreibung des Domitian an Rubens ist ebenso unzutreffend, wie die des Otho an Cornelisz; beide Köpfe dürften vielmehr auf einen flämischen Manieristen wie Arnout Vinckenborch zurückgehen, dessen „Auferstehung" und „Himmelfahrt" in St. Paul zu Antwerpen analoge Farben und die nämliche glatte Formgebung im Geschmack des frühen Rubens aufweisen.

In seiner Gesamtheit läßt der Zyklus der Imperatoren, mit Ausnahme von van Dyck und Abraham Bloemaert, ziemlich alle Künstler zu Worte kommen, die um 1620 die romanistisch-idealistische Kunst in Holland und Belgien vertraten. Er ermöglicht damit einen aufschlußreichen Einblick in die künstlerischen Anschauungen der offiziellen Kreise zu jener Zeit. Romanistisch sind nicht nur die Künstler, sondern der Auftrag selbst und vor allem die Auffassung von der ungeteilten Einheit der niederländischen Malerei zu einer Zeit, da wir sie nach den politischen Grenzen in zwei Schulen scharf zu trennen pflegen. Der Hof des holländischen Statthalters scheint damals von der jungen sezessionistischen Kunst des Landes ebensowenig Notiz genommen zu haben, wie später bei den erwähnten Gemälden zum „Pastor Fido" oder bei der Ausschmückung des Huys ten Bosch. Denn wie Rubens allein in dem Zyklus der Imperatorenbilder durch die geistvolle Verschmelzung des antiquarischen mit dem dekorativen Interesse der Absicht des Auftraggebers im höchsten Sinne gerecht wurde, so blieb es später Jordaens vorbehalten, dem Ehrensaal des holländischen Statthalters sein Gepräge zu geben und dabei — für die unbedeutenderen Arbeiten — einheimische Meister nur so weit zuzulassen, als sie der

südlichen Ausdrucksweise und der „geistreichen“[1]) Malart kundig waren. Es lag im Wesen der flämisch-romanischen Kunst, die Ansprüche eines aristokratischen Geschmackes, denen die Holländer befremdet gegenüberstanden, nicht bloß restlos zu erfüllen, sondern sich von ihnen geradezu schöpferisch anregen zu lassen. Die Statthalter aber waren in ihrer Gesinnung doch viel zu sehr nach den absolutistischen Fürsten des übrigen Europa orientiert, um den aus der Tiefe des Volkes dringenden Individualismus der neuen Kunst zu verstehen und so blieben sie, von ein paar — vorzugsweise Utrechter — Künstlern nach ihrem Geschmack bedient, ohne engere Fühlung mit der Kunst ihres Landes, die sich später die ganze Welt erobern sollte.

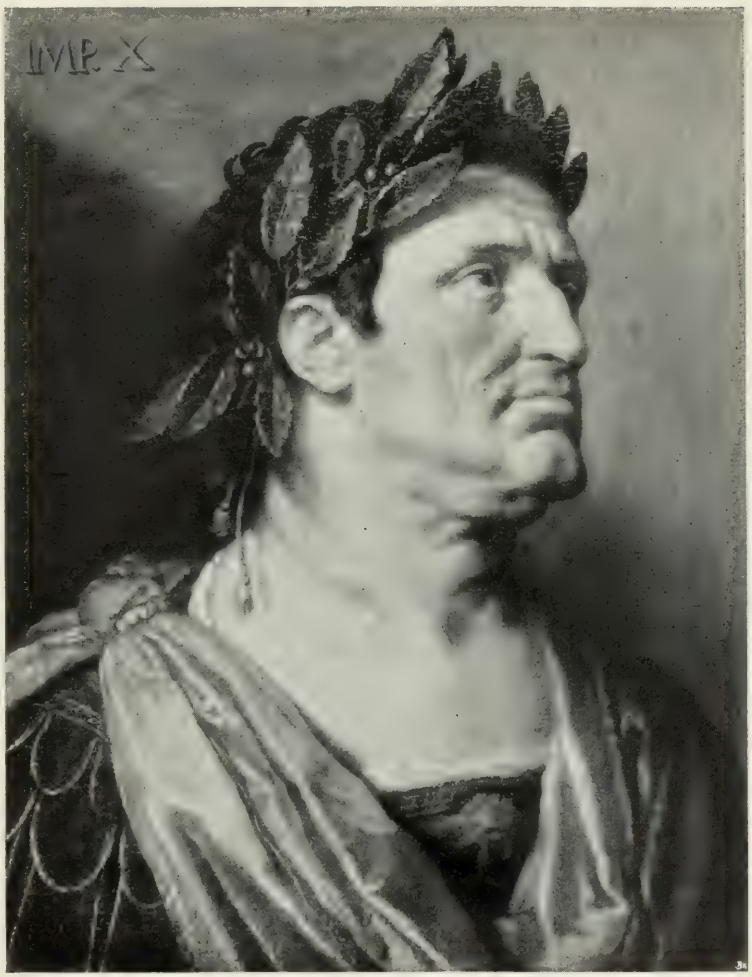


Abb. 116. M. Mierevelt, Kaiser Vespasian.

[1]) Über den besonderen Sinn, in dem van Mander dieses Wort anwendet vgl. A. Goldschmidt in diesem Jahrbuch XXIII (1902), S. 102.

Zeichnungen aus der Rubenswerkstatt im Kopenhagener Kupferstichkabinett*)

Im neuesten Heft der „Kunstmuseets Aarsskrifft" veröffentlicht G. Falck, der Leiter des Kupferstichkabinetts am Kopenhagener Staatsmuseum, einen für die Rubensforschung ungemein interessanten Bericht, der es verdient, auch weiteren Kreisen bekannt gemacht zu werden. Es handelt sich um eine erst kürzlich aus dem Magazin des Kopenhagener Kupferstichkabinetts hervorgezogene, mehrere hundert Stück umfassende Studiensammlung, die, wenn auch nicht durchweg von einer Hand gezeichnet, doch jedenfalls insgesamt aus dem Besitze einer Rubens nahestehenden Persönlichkeit stammt und sich fast ausschließlich aus Kopien nach Gemälden oder Zeichnungen des Meisters zusammensetzt. Geben die Blätter schon als solche manchen Aufschluß über unbekannte — namentlich zeichnerische — Arbeiten von Rubens, so steigt ihr Wert noch durch die gelegentlich in einer Chiffreschrift beigefügten Bemerkungen des Besitzers bzw. Kopisten. Es gelang, den Schlüssel der ziemlich primitiven Geheimschrift zu ermitteln, und wenn auch die Glossen nicht alle von Belang sind, so bringen sie doch einen erwünschten Lichtschein in die für unser Auge noch immer sehr dunklen Verhältnisse der Rubenswerkstatt. Wiederholt begegnet uns die Bemerkung: „Dies habe ich auch von Rubens' Kontoor (cantoor)", wobei es offenbleibt, ob unter Cantoor die Werkstatt, das Atelier zu verstehen ist (was mir wahrscheinlicher vorkommt) oder aber die Studiensammlung des Meisters. Einmal wird ausdrücklich betont, das Vorbild sei nie als Gemälde ausgeführt worden, und meistens erkennt man ohne weiteres, daß Zeichnungen als Vorlagen gedient haben. Nur gelegentlich heißt es: „Dies ist nach Rubens' Gemälde." Auch van Dyck wird als Vorbild genannt, bedeutungsvoll namentlich bei Kopien nach mehreren Vorstudien zum Wiener Theodosiusbild, das somit ähnlich wie der Decius Mus-Zyklus in der Ausführung für van Dyck beglaubigt wird. Besonders wertvoll ist ferner eine Federzeichnung mit der Beischrift: „Dit is een ordinansi die geschieldert is opt huijs von Sinor Rubens ende is een triomf van Alexander Mangnus." Es handelt sich dabei um ein Bild aus dem Fassadenschmuck von Rubens' Haus, das uns bisher auf Harrewijns bekanntem Stich des gesamten Hauses nur ganz ungenügend überliefert war. Auf einer Detailzeichnung des großen Münchner Silens heißt es: „het naeckt van den Selenis van Rubbens die int saelken staent", woraus hervorgeht, was später auch durch das Nachlaßinventar bezeugt wird, daß Rubens sich von diesem Meisterwerk nicht trennen, es vielmehr dauernd vor Augen haben wollte.

*) Aus „Kunstchronik und Kunstmarkt". Wochenschrift für Kenner und Sammler. E. A. Seemann, Leipzig. 54. Jahrgang, Neue Folge XXX. Nr. 41. 25. Juli 1919.

Erst an der vorliegenden Sammlung ermessen wir klar, wie hoch der Prozentsatz der untergegangenen Rubenszeichnungen anzuschlagen ist. Es finden sich z. B. 13 verschiedene Aufnahmen und Details des Laokoon mit dem ausdrücklichen Vermerk, daß auch sie dem cantoor entnommen sind, von denen jedoch keine einzige mehr im Original existiert. Ebenso sind andere Antiken immer gleich von drei oder vier Seiten aufgenommen. — Höchst merkwürdig berühren uns die Randnoten ästhetischer Natur, die einen Blick in die geistige Sphäre der Rubens-Fattori gestatten. Auf einer Zeichnung des trunkenen Herkules (in Dresden) heißt es z. B.: „dit is eenen Hercules die geteckent is naer schielderij van Rubbens ende is wel gecopieert eenen Hercules moet wesen cort van borst dick van hals ende cort van hals een cleinachtich hooft dit is de schonnicheijt van eenen Hercules ende hebbe desen geteekent gesien van Rubbens naer antijck"; ein Blatt mit einem Satyrzug trägt die naive Bemerkung: „nota de sater spelende met sijn tonge gelijck de kinders doen."

Da mehrere der beschrifteten Blätter deutliche Beziehungen zu Radierungen von Willem Panneels tragen, zieht Falck den begründeten Schluß, daß er der Besitzer und vielleicht auch der Autor der Sammlung gewesen sein müsse. Ein Argument für diese Annahme sehe ich u. a. auch in dem Umstand, daß jedenfalls nur eine Persönlichkeit in Frage kommt, der Rubens' Zeichnungsmaterial nach Belieben zur Verfügung stand, die ihn aber mutmaßlich um 1630 verließ: Die Sammlung enthält zwar noch Kopien von Bildern aus den zwanziger Jahren, jedoch keine nach einem später als 1628 nachweislich entstandenen. Gerade dies trifft in erster Linie auf Panneels zu, der während Rubens' Abwesenheit in Madrid und London (1628—1630) das Haus des Meisters hütete und 1630 nach Deutschland auswanderte.

Was an der interessanten Sammlung vorläufig noch problematisch erscheint, ist die Frage, ob sie von einer Hand, also ausschließlich von Panneels, herrührt, oder vielmehr von diesem nur zusammengebracht ist und etwa auch von anderen Rubensschülern und -kopisten Arbeiten enthält. Letzteres scheint mir, im Gegensatz zu Falck, das Näherliegende. Nach Durchprüfung des Konvolutes an Ort und Stelle halte ich den Gedanken an einen Autor für das gesamte, höchst ungleichwertige Material für ausgeschlossen. Ein Teil der Zeichnungen ist geradezu stümperhaft, andere trocken, tüchtig; einzelne, in denen ich die Handschrift P. Soutmans zu erkennen glaube, neigen jedenfalls zu den spezifischen Übertreibungen, die man an den Radierungen dieses Meisters beobachtet; ein paar Detailstudien endlich sind von höchster Qualität. Es handelt sich dabei um drei vorbereitende Blätter für das Bild mit Gottvater und Christus in Weimar, die keinesfalls als Kopien angesprochen werden dürfen, sondern den Stempel ursprünglichster schöpferischer Frische tragen; schon die Abbildung des Johannes in Falcks Aufsatz zeigt deutlich, daß wir eine jener Studien vor uns haben, die für die ausführenden Organe vom Meister selbst oder von bevorzugten Schülern angefertigt wurden, und die also vor dem entsprechenden Gemälde entstanden zu denken sind. Panneels kann für diesen markigen, geistvollen Strich nicht in Betracht kommen. Am nächsten liegt wieder der Gedanke an van Dyck, der sich, ähnlich wie er es gegebenenfalls in Gemälden tat, auch in Zeichnungen dem Stil seines Meisters willkürlich könnte angepaßt haben. Jedenfalls wird diese Frage, wie überhaupt die ganze Sammlung, die so verschiedenartige Probleme der Rubensforschung berührt, die Herausgeber des sehnlich erwarteten Katalogs der Rubenszeichnungen nach mancher Richtung beschäftigen.

Die Plastik im Umkreis von Rubens*)

Im Gegensatz zu den Großen der italienischen Kunst — Leonardo, Raffael, Michelangelo, Bernini — hat Rubens zur Äußerung seines Gestaltungsdranges über das Gebiet der Malerei eigentlich nie hinausgegriffen. Er hat nachweislich weder den Grabstichel noch das Modellierholz geführt, ja, seine Ausdrucksweise war so restlos auf das Medium des Pinsels eingestellt, daß er selbst die kompliziertesten Entwürfe lieber in Ölfarbe als mit dem scheinbar tunlicheren Material des Stiftes zeichnete[1]). Dennoch drängte ihn seine unerschöpfliche Phantasie, die Fülle der inneren Gesichte auch den anderen Gebieten der bildenden Kunst zu übermitteln. Am tiefsten erfuhr seinen Einfluß naturgemäß das ihm benachbarte Bereich der Graphik, von dem aus er sich die Anerkennung und den Markt der ganzen zivilisierten Welt zu erringen unternahm. So wenig klar wir noch das Verhältnis des Meisters zu seinen einzelnen Stechern zu erkennen vermögen, so bleibt doch die Tatsache unbestritten, daß die eigentümlich enge Bindung, die alle diese verschiedenen, zum Teil starken Individualitäten zu einer Gemeinschaft vereint, nur durch die geniale Anpassung zustande kam, mit der Rubens seine Bilder dem spezifischen Ausdrucksvermögen der Schwarzweißkunst entgegenbrachte, mochte er auch selbst diese Umsetzung nicht vorbildend, sondern nur kritisch leiten; jedenfalls haben die Entwürfe — namentlich Buchtitel —, die Rubens unmittelbar für den Stecher lieferte, gegenüber dieser umfassend konstitutiven Macht auf dem Gebiete der Graphik wenig zu bedeuten.

Als Architekt hat sich Rubens mit Ausnahme seines eigenen Hauses und der Umrahmung seiner Altarwerke wohl kaum praktisch betätigt, jedoch beweist sein Stichwerk über die Paläste von Genua das tiefe Interesse, mit dem er wenigstens theoretisch die neuen architektonischen Gedanken seines Zeitalters verarbeitete und der Kunst seiner Heimat als Vorbild nahezuführen bemüht war[2]).

Am wenigsten Berührungspunkte bietet sein Lebenswerk mit der Plastik. Doch auch hier fehlt es nicht ganz an Zeugnissen für das produktive Eingreifen des Meisters,

---

*) Aus „Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen", Bd. XL, Heft 1. Berlin 1919. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

[1]) Wenn Rubens den Entwurf zu einem Altarwerk als „disegno colorito" bezeichnet, wie gelegentlich des Bavoaltars für Gent, so ist damit zweifellos eine Ölskizze zu verstehen; bunt getuschte Stift- oder Federzeichnungen von seiner Hand sind überhaupt nicht erhalten.

[2]) Eine geistvolle Würdigung von Rubens' Einfluß auf die Baukunst seines Landes bei Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Belgien, Holland usw., Stuttgart 1888, S. 20 ff.

sein Verhältnis zur Plastik gibt sogar, wenn auch vorerst nur in einzelnen Episoden nachweisbar, ein treues Spiegelbild seiner allgemeinen stilistischen Entwicklung von der geschlossenen Form der raffaelischen Klassik zur Auflösung des Barock. Zunächst ist dieses Verhältnis naturgemäß rezeptiv und wird durch die lernbegierige, immer persönlichere Einstellung des jungen Meisters auf die Antike gekennzeichnet. Rubens muß nicht nur antike Bildwerke zu Hunderten abgezeichnet haben (Zeichnungen in Paris, Wien, Oxford u. a. O., sowie die Stiche für das archäologische Werk seines Bruders (Abb. 22) geben dafür Zeugnis[1]), sondern er scheute kein Opfer, um antike Skulpturen und kleinplastische Erzeugnisse selbst in seinen Besitz zu bringen. Die Folgen dieser rückhaltlosen Hingabe an die Antike treten in der großen Mehrzahl seiner Kompositionen bis etwa 1615 zutage, die reliefmäßig klar angeordnet, ja manchmal geradezu rundplastisch gedacht sind und ganze Figuren der Formenwelt des Altertums entnehmen[2]).

Als theoretischer Kommentar zu seinen Bemühungen, antike Gestalten für die Malerei fruchtbar zu machen, sind uns die leider nur kurz gefaßten Grundsätze von Wert, die Rubens über das Verhältnis des nachahmenden Malers zum Bildhauer aufgezeichnet hat[3]). Freilich führen letzten Endes alle Fragen, die sein rezeptives Verhältnis zur Plastik betreffen, auf das weitverzweigte Problem seiner Beziehungen zur antiken Kunst überhaupt zurück, dem das gewissenhafte Werk von Goeler von Ravensburg leider zu ausschließlich in Rücksicht auf den Stoff nachgegangen ist. Viel tiefer an die Wurzel dieser Beziehungen greift Burckhardt, indem er auf die ursprüngliche Wesensverwandtschaft des Meisters mit der besonderen Sinnlichkeit der antiken Kunst hinweist und damit seine scheinbar bloß empfangende Abhängigkeit von der Antike in das Verhältnis einer gleichgesonnenen Schaffensart umdeutet.

Treten wir nun der Frage näher, in welcher Form Rubens persönlich in die Bildhauerkunst seiner Zeit eingegriffen hat, so kommen zunächst die Fälle in Betracht, in denen er sich zur Anfertigung von unmittelbaren Vorlagen für den Bildhauer herbeiließ. Jedenfalls waren solche Fälle häufiger, als wir heute vermuten können, denn Rubens besaß nicht nur die Fähigkeit, seine Gesinnung allen künstlerischen Kräften seiner Umgebung mitzuteilen, sondern geradezu das Bedürfnis einer solchen Expansion. Von Lukas Faydherbes bezeugt er selber, er habe unter seinen Augen eine Reihe von plastischen Arbeiten ausgeführt, und der Nachweis seiner Entwürfe für das prachtvolle Salzfaß in Stockholm sowie für einen Elfenbeinkrug im Wiener Hofmuseum hat über die Natur dieses Verhältnisses volle Klarheit erbracht[4]). In gleicher Weise hat Rubens dem Goldschmied Rogiers die Entwürfe zu den Prachtgefäßen für Karl I. geliefert, deren einer heute in der Nationalgalerie in London aufbewahrt wird, und ähnlich auch mit Artus Quellinus in Arbeitsgemeinschaft gestanden, die, zur monu-

---

[1]) Über die Skizzenbücher von Rubens aus Italien vgl. besonders Ruelens-Rooses, Codex diplomaticus Rubenianus III S. 367. Die höchst interessante Sammlung von über hundert Zeichnungen eines anonymen Rubens-Schülers in Kopenhagen, welche ausführlich beschriftete Kopien nach Dutzenden von solchen Zeichnungen des Meisters enthält, harrt ihrer Veröffentlichung durch Herrn Direktor Falck und sei deshalb hier nur im Vorübergehen erwähnt. Vgl. S. 192.

[2]) Vgl. Haberditzl, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXX, S. 276.

[3]) Abgedruckt bei Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike, Jena 1882.

[4]) Vgl. Glück, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXV, S. 73. — Das Nachlaßinventar von Rubens erwähnt nicht weniger als sechs Elfenbeinplastiken nach Zeichnungen des Meisters. Das Nähere darüber in Thiemes Künstlerlexikon unter „Faydherbes".

mentalen Plastik überleitend, im folgenden durch einige neue Argumente näher beleuchtet werden soll.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt eine Gruppe von Simson und Delila in gebranntem Ton (Abb. 117), die durch den Anklang ihrer ondulierenden Formgebung, sowie im Gesamtaufbau so stark an frühe Arbeiten von Rubens gemahnt, daß die allzu vage

Abb. 117. Artus Quellinus. Simson und Delila. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Bestimmung im Katalog von Vöge als „Niederländisch, 17. Jahrhundert" nicht voll befriedigen kann. Wäre Schoonjans (geb. 1650), auf dessen „Cimon und Pero" im Stich von de Backer die Anmerkung des Katalogs verweist, der Urheber des kompositionellen Gedankens, so müßte die Gruppe ohne weiteres in das letzte Viertel des Jahrhunderts datiert werden und die Verwandtschaft mit dem Gemälde von Rubens in St. Petersburg, an dessen Stich Vöge ebenfalls erinnert, hätte keinen erheblichen Belang. Der schwer lastende, prachtvoll durchgearbeitete Körper des Simson und der Typus der Delila steht jedoch allem, was der Zeit Ludwigs XIV. gefiel, so fremd gegenüber und weist anderseits so eindeutig auf die plastisch durchdachten Figurengruppen, in denen Rubens zwischen

1610 und 1614 die von Michelangelo und der Antike empfangenen Eindrücke verarbeitete, daß der Gedanke an Schoonjans zurücktritt gegen die Vermutung, der Bildhauer müsse, wenn auch nicht in so früher Zeit, so doch in der unmittelbaren Umgebung von Rubens zu suchen sein. Eine genauere Prüfung führt denn auch zu dem Ergebnis, daß die Gruppe aus zwei ganz gleichzeitig, etwa 1611—1613 entstandenen Bildern von Rubens zusammengesetzt ist: den abgewogenen Aufbau der hockenden Frau mit dem vor ihr ausgestreckten Mann verdankt sie der schon erwähnten Caritas Romana in St. Petersburg (Abb. 118), die herrliche Gestalt des Simson aber entlehnt sie einem Gemälde, das heute nur noch im

Abb. 118. Caritas Romana. Stich von Coukerken. St. Petersburg, Eremitage.

Stich von Matham bekannt ist (Abb. 119). Dieses fast handwerkliche Ausnutzen von Vorbildern des Meisters ist recht bezeichnend für die Gepflogenheiten der Rubens-Werkstatt, wenn wir nämlich hinzufügen, daß die Kompilation als durchaus einheitliches, überzeugendes Gebilde vor uns steht und in der Durchführung namentlich des Aktes den Geist des Meisters ohne die Verflachung einer verständnislosen Mittlershand verspüren läßt. Mag auch neben dem erborgten Simson das selbständige Geschöpf des Bildhauers, die Delila, stark zurücktreten, so äußert sich doch auch bei ihr im Gesichtsschnitt, in der Haartracht oder der Faltung des Gewandes die beflissene Fühlungnahme mit den Typen von Rubens.

Die Berliner Gruppe gewinnt an Interesse, wenn man sie zwei ähnlichen Tonmodellen im Brüsseler Museum gegenüberstellt, die der Katalog von Hymans, ohne irgend ihres Zusammenhanges mit Rubens zu gedenken, Artus Quellinus zuschreibt. Unsere Abb. 120 zeigt zunächst eine leicht veränderte Verkleinerung der Simson-Gruppe (Höhe 24 : 37,5 cm des Berliner Exemplars), neben deren geistvoller, äußerst zarter Durchführung die größere Variante zwar eine gewisse Unmittelbarkeit des Temperaments vor-

Abb. 119. Simson und Delila. Stich von J. Matham.

aus hat, dafür aber wesentlich derber wirkt. Dennoch liegt kein Grund vor, die beiden Gruppen auf verschiedene Autoren zurückzuführen, da die Brüsseler bei identischen Stileigentümlichkeiten augenscheinlich nur eine vollkommenere Redaktion der Berliner darstellt und sich in entsprechend feinerer Durchbildung den geringeren Abmessungen anpaßt.

Behalten wir den Künstler einstweilen noch als Anonymus im Auge, so gibt die Statuette des Petrus (Abb. 122, Höhe 91 cm), die Hymans auf Grund ihrer vollkommenen Übereinstimmung mit der Simson-Gruppe ganz einleuchtend dem gleichen Bildhauer zuteilt, über dessen Verhältnis zu Rubens noch näheren Aufschluß. Es zeigt sich nämlich, daß die Figur auf eine Zeichnung der Albertina (Abb. 121) zurück-

geht, die bisher, gewiß nicht ohne Grund, Rubens selbst zugeschrieben war und von Rooses sogar als besonders charakteristische Arbeit des Meisters abgebildet wurde. Wenn nun auch die Echtheit des Blattes in Frage zu ziehen ist, wofür das maßgebende Urteil von Gustav Glück ins Gewicht fällt[1]), so besteht doch die Tat-

Abb. 120. Artus Quellinus. Simson und Delila. Brüssel, Museum.

sache, daß nur ein Künstler aus Rubens' nächster Umgebung dem Typus, dem Faltenwurf und der Strichführung des Meisters so nahekommen konnte. Als Autor aber ist in erster Linie der Bildhauer selbst in Betracht zu ziehen. Die monumental isolierte Stellung der Figur und ihr geschlossener Umriß deuten darauf hin, daß sie als Entwurf zu einer Plastik konzipiert worden ist, während anderseits die kleinen Varianten zwischen Zeichnung und Statuette — die Bekleidung der rechten Schulter, das längere Gewand u. dgl. — den Gedanken an eine Nachzeichnung bestimmt von der Hand weisen.

[1]) Nach persönlicher Mitteilung.

Abb. 121. Artus Quellinus.
Petrus.
Zeichnung, Wien, Albertina.

Hatte nun Hymans schon den Zusammenhang des Modells mit der Wiener Zeichnung übersehen, so nimmt es vollends wunder, daß ihm sein enges Verhältnis zu der für Quellinus beglaubigten Statue des hl. Petrus in der Antwerpener Andreaskirche entgangen zu sein scheint. Diese ist in der Tat nichts anderes als die genaue Vergrößerung der Tonstatuette, bringt auch die gleichen Abweichungen von der Zeichnung und bestätigt damit sowohl die von Hymans nicht weiter begründete Zuschreibung des Modells als auch unsere Ansicht über den Entwurf in der Albertina.

In der Tat konnte keiner der flämischen Monumentalbildhauer Rubens näherstehen als der Bruder seines bewährten Schülers und Helfers Erasmus Quellinus. Im Jahre 1609 geboren, wurde Artus nach einer längeren Lehrzeit bei Duquesnoy in Rom 1640 Mitglied der Antwerpener Gilde. Nach seinen Wanderjahren, von denen er erst die freiere, aufgelöstere Formgebung seiner Amsterdamer Skulpturen mitgebracht zu haben scheint, dürfte er also kaum mehr in Arbeitsgemeinschaft mit Rubens getreten sein, dagegen können seine Beziehungen zu ihm sehr wohl bis in die Mitte der dreißiger Jahre gedauert haben; sie sind uns überdies dokumentarisch bezeugt durch Lomelins Stich nach dem Grabmal des Jan Gevaerts, der den Entwurf

Rubens, die Ausführung Quellinus zuteilt. Zweifellos war der Umgang des begabten jungen Bildhauers mit Rubens weit fruchtbarer, als die karge Überlieferung zu bezeugen vermag und stand der Anfang seiner Laufbahn ganz unter dem Leitstern des Meisters. Unter diesem Gesichtspunkt ist Vöges Zuschreibung der Plakette Nr. 888 (Abb. 131) an Quellinus durchaus begreiflich, sie kann aber gleichwohl nicht aufrechterhalten werden, da das Relief von Sandrart ausführlich als Arbeit des Duquesnoy beschrieben ist, und zwar mit einem behaglichen Nachdruck, den wörtlich anzuführen wir uns um so weniger versagen möchten, als der Einfluß von Rubens auch bei diesem Bildhauer gar nicht treffender hätte gekennzeichnet werden können: „Er (Duquesnoy) hat auch sehr viele Bassorilieven mit Kindern gemacht, darunter sonderlich ein schlaffender Silenus, den nach Anleitung des Virgilii etliche junge Knaben mit Weinreben gebunden halten, bis er ihnen ein Liedlein singt, sehr gelobet wird. In diesem Stuck hat er seinen schönen Geist stark verspüren lassen, auch seine große Wissenschaft der nackenden Leiber, besonderlich an Kindern und Knaben, die er ganz anmutig und artig, als ob es natürliches Fleisch wäre, gemacht, sehen lassen, dann er dem Fleisch gleichsam ein bewegliches Leben gegeben, und den Kindern pratschete, feißt-

Abb. 122. Artus Quellinus. Petrus.
Brüssel, Museum.

und dick-backete Milchmäuler, mit Grübeln auf den Knien, Elenbogen und Fingern, gestaltet, der Natur so ähnlich, daß niemals auch keiner von den Antichen diese Natürlichkeit erreichet." Schwerlich würde man Rubens'sche Putten verständiger und drastischer schildern können, als Sandrart hier, ohne des Zusammenhanges eigentlich zu gedenken, das Werk des von Rubens reich angeregten Bildhauers charakterisiert. Übrigens ergibt sich aus dem Zusammenhang des Zitates mit Wahrscheinlichkeit, daß jener Silen mit den Kindern ursprünglich als Elfenbeinrelief ausgeführt war, dem die Berliner Plakette, jedenfalls viel flacher als das Original, ziemlich gleichzeitig nachgebildet sein dürfte.

Den unmittelbar für den Bildhauer angefertigten Entwürfen, wie Rubens sie Quellinus gelegentlich überlassen zu haben scheint, wäre wohl auch die Zeichnung im Amsterdamer Kabinett beizuzählen, die angeblich zwei Varianten des Simson mit dem Löwen darstellt, in Wirklichkeit aber nur ein und dieselbe Gruppe — die übrigens von einem lysippischen Original abgeleitet ist — von zwei Seiten zeigt (Abb. 123). Augenscheinlich handelt es sich hier nicht um die Nachzeichnung einer vorhandenen Gruppe, sondern um einen skizzenhaften Entwurf aus der späteren Zeit des Meisters, der mit unerhört klarer Vorstellung der räumlichen Entwicklung die zwei verschiedenen Ansichten auf das Papier wirft[1]). Jedenfalls war auch der Brunnen mit dem Putto auf einem Delphin, der den Garten des Künstlers zierte und seit etwa 1610 immer wieder auf seinen Gemälden erscheint, nach seinem eigenen Entwurf ausgeführt. Literarisch sind ähnliche Fälle überliefert in der Korrespondenz über die Zeichnung einer Statue der Olympia für den Luxemburgpalast, deren Empfang Peiresc am 16. Juni 1622 dem Meister bestätigt. Kurz vorher (1621) hatte der Herzog Wolfgang Wilhelm von der Pfalz Rubens beauftragt, ihm Zeichnungen für zwei Altäre zu liefern, die in der Düsseldorfer Lambertuskirche aufgestellt und in Alabasterreliefs ausgeführt werden sollten. Das Projekt kam zwar nicht zur Ausführung, doch geht aus der weiteren Korrespondenz des Herzogs hervor, daß Rubens in der Tat sich mit dem Auftrag befaßt hat[2]). Ähnlich wie das schon erwähnte Grabmal des Jan Gevaertius soll auch das des Michael Ophovius, des ehemaligen Beichtvaters von Rubens, den wir aus dem schönen Bildnis des Mauritshuis kennen, von Rubens selbst entworfen worden sein[3]), und endlich erinnern wir in diesem Zusammenhang auch an den sorgfältigen Entwurf der Stuckdekoration für die Decke der 1625 erbauten Liebfrauenkapelle der Antwerpener Jesuitenkirche, der in einer Federzeichnung der Albertina vorliegt. (Rooses, Oeuvre V, Nr. 1360.)

Die weiteren Ausstrahlungen von Rubens' produktivem Verhältnis zur Bildhauerkunst begegnen uns in der Form stilistischer Abhängigkeit besonders handgreiflich an einer erst kürzlich bekannt gewordenen Serie von Buchsstatuetten Christi und der zwölf Apostel, aus der das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum drei Stücke herausgekauft hat, während die übrigen im Kunsthandel verstreut wurden (Abb. 124, 125). Trotz der miniaturistischen Abmessungen (Höhe 16 cm) wirkt in diesen Gestalten ein Sinn für große, schwungvolle Formbildung, der in dem eigentümlich gesackten Mantel des Jakobus und im Andreas ganz ausdrücklich an Arbeiten von Rubens aus der Zeit zwischen 1614 und 1618

[1]) Es sei hier bemerkt, daß die beiden ähnlichen Ölskizzen zu einem Simson (oder Herkules?) mit dem Löwen in Stockholm und in der Sammlung des Herzogs von Wellington in London mit Rubens selbst nichts zu tun haben; beide sind Werke eines schwächlichen Nachahmers.

[2]) Levin, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg. Jahrb. d. Düsseld. Gesch.-Vereins XIX, S. 122ff.

[3]) Bulletin Rubens V, S. 161.

gemahnt. Als besonders markantes Beispiel für die Gewandbildung des Meisters in diesen Jahren stellen wir den Statuetten die Außenseiten des Mechelner Fischertriptychons gegenüber (Abb. 126), die ähnlich aufgeblähte, schwere Gewänder zeigen, freilich besonders nach unten freier und offener geformt, als es der Bildhauer sich gestatten konnte. Aber gerade der Gegensatz des eng am Rumpf anklebenden Leibrocks und des üppig darüber aufgebauschten Mantels mit seinem Wechsel von gewölbten Falten und schön geschweiften Graten setzt die beiden Andreas-Figuren, bei völlig verschiedener Erfindung, unver-

Abb. 123. Simson mit dem Löwen. Zeichnung. Amsterdam, Rijksmuseum.

kennbar in stilistischen Zusammenhang. Gemeinsam eigentümlich ist ihnen auch die relative Belanglosigkeit der Köpfe gegenüber der Gewandung, obschon Rubens seinem Andreas eine ungleich wuchtigere Physiognomie zu geben hatte als der Bildhauer, bei dem die Unbedeutendheit der kleinlichen Gesichtszüge geradezu auffällt.

Das an mehreren Stücken der Apostelserie angebrachte Monogramm FVL ist auf der Christusstatuette in Fvloo voll ausgeschrieben und stellt die Zuteilung an Frans van Loo, der 1607 in Mecheln Meister wurde, außer Frage. Damit läßt sich von diesem bisher wenig bekannten Bildhauer mit Bestimmtheit aussagen, daß die stilistische Ausdrucksform und die besondere Typik von Rubens ganz unmittelbar auf ihn eingewirkt hat, und

zwar augenscheinlich durch das erwähnte Triptychon, das im Sommer 1619 in Mecheln aufgestellt wurde.

Unter den stilistisch durch Rubens beeinflußten Bildhauern muß ferner neben Quellinus, Duquesnoy und Faydherbes der Augsburger Georg Petel an erster Stelle gestanden

Abb. 124. Frans van Loo, Andreas.
München, A. S. Drey.

Abb. 125. Frans van Loo, Jakobus Maior.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

haben. Sandrart berichtet, Petel habe sich nach seinen Wanderjahren in Rom (um 1625) „sehr viel bei P. P. Rubens aufgehalten und seine Manier wol in Acht genommen, so er nachmals in seinen Helfenbeinenen, teils andächtigen, teils profanen, Bildern sattsam zu erkennen gegeben“[1]). Auch später, also wohl in den dreißiger Jahren, sei er noch einmal, um ehelichen Zwistigkeiten auszuweichen, auf längere Zeit nach Antwerpen übergesiedelt.

[1]) Während dieses ersten Aufenthaltes muß das bekannte Bildnis Petels von van Dyck in der Münchener Pinakothek entstanden sein.

Was heute von Petels Arbeiten nachzuweisen ist, vermittelt zwar nicht das Bild einer starken künstlerischen Persönlichkeit, wohl aber kann ihm eine gewisse geschichtliche Bedeutung, und zwar augenscheinlich gerade auf Grund dessen, was er sich in Antwerpen

Abb. 126. Petrus und Andreas.
Mecheln, Notre Dame au delà de la Dyle.

angeeignet hatte, nicht abgesprochen werden. Sandrart erzählt, er habe „viel gute Gemälde von Rubens und van Dyck zusammen gesamlet“ und viele herrliche Werke gemacht, „außer daß seine Gedanken in Nachfolgung der Rubensischen licentiosen Manier im Mahlen, in seinem Bildhauen etwas zu liberal und frey gewesen“; die Bildhauerei aber dürfe sich an Freiheit und Ausladung des Aktes nicht leisten, was der Malerei ungestraft nachgesehen würde. „Gleichwol war er im Fundament der Antichen vor sich wol erfahren, ließe aber je zuweilen, den Unwissenden zulieb, etwas mit unterlauffen.“

Abb. 127. Georg Petel, Christus am Kreuz.
München, Nationalmuseum.

Der klassizistisch befangene Chronist bestätigt damit ganz unbefangen, daß der Umgang mit der Rubens'schen Formenwelt bei Petel eben das bewirkte, was uns heute an ihm in erster Linie bedeutsam erscheint: daß er nämlich nach der zwar niederländisch gekünstelten, aber doch noch ganz renaissancemäßigen Blüte der Bildhauerkunst, die gerade Augsburg um die Jahrhundertwende in Hubert Gerhard, Hans Reichel und Adriaen de Vries erlebt hatte, als Erster eine entschiedene Schwenkung von der tektonischen Auffassung der Plastik zur malerischen Auflösung unternahm. Sein Meisterwerk in dieser Hinsicht ist, soweit wir heute urteilen können, der Bocciaspieler im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, der laut einer späteren Inschrift 1635, also gegen Ende seines Wirkens, entstanden sein soll. Schon hier zeigt die Bildung der Muskulatur unverkennbar das Formempfinden von Rubens; noch wesentlicher aber sind in unserem Zusammenhang jene Arbeiten, in denen Petels Abhängigkeit von Rubens greifbarer zutage tritt. Es sind dies bezeichnenderweise vor allem Schnitzereien in Elfenbein, zu denen Petel durch Rubens' Vorliebe für dieses Material angeregt worden sein mag. Über den etwas plump geschnittenen Wiener Humpen mit bacchischer Darstellung hat Julius Schlosser alles Wissenswerte veröffentlicht[1]), weniger bekannt sind dagegen zwei Kruzifixe. Laut Sandrart verfertigte Petel „im Spital (von Augsburg) ein Cruzifix von vier Spannen hoch, darinnen er die Verscheidung unsers Seligmachers meisterhaft ausgebildet, so daß der Leib, Schwäre halben, weit herabwärts hanget, die Füße aber, jeder mit einem besondern Nagel geheftet, welches dann meinem Bedunken nach dergestalt verständig gemacht, daß selbiges ganz von

[1]) Abbildung bei J. v. Schlosser, Ausgewählte Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1901 (Taf. 41).

Silber nachzugießen nicht unbillich gewürdiget worden, das ich zu Lob dieses fürtreflichen Petels als gewesener schönen Zier unsers Teutschlands noch in meinem Kunstcabinett behalte, wie auch ein dergleichen Cruzifix Ihr Hochfürstl. Durchl. zu Pfalz-Neuburg, mein Gnädigster Fürst und Herr, in seinem Kunstcabinett neben viel andern merkwürdigen Raritäten von Helfenbein, in absonderlichen Ehren halten, die ihme Herr Graf Fugger aus sonderbarer Höfligkeit überlassen hat."

Ohne das Original im Augsburger Spital nachweisen zu können, glaube ich an der Identität des in Abb. 127 wiedergegebenen Elfenbeinkruzifixes im Bayerischen Nationalmuseum mit dem des Kurfürsten von der Pfalz nicht zweifeln zu müssen, das seinerseits eine genaue Wiederholung des Augsburger Originales war und zugleich zu einem Gemälde von Rubens in engster Beziehung steht. Rubens hatte den Typus des gesenkten Kruzifixus mit beinahe vertikalen Armen wieder eingebürgert; am stärksten kam dieser besonders realistisch wirkende Zug in einem heute nicht mehr nachzuweisenden Gemälde zum Ausdruck, dessen Stich von Pontius (Abb. 128) Petel zweifellos vorgelegen hat[1]). Die plumpen Verhältnisse des Körpers, die etwas derben anatomischen Einzelheiten, z. B. an den Händen und Armen, sowie die im Vergleich zu Faydherbes und späteren Meistern schwerfällige Behandlung des Elfenbeins entspricht durchaus dem signierten Humpen in Wien. Da Pontius das Gemälde erst 1631 stach und Petel 1643 gestorben ist, so rückt die Entstehung des Kruzifixes in das gleiche Jahrzehnt mit dem Berliner Bocciaspieler, der ihm dank seinem leichter zu bearbeitenden Material an Lebendigkeit so weit überlegen ist. Eine etwas abweichende, in

[1]) Für den Vergleich mit dem Stich müßte das Kruzifix stärker nach links gedreht sein als auf unserer Abbildung.

Abb. 128. Christus am Kreuz. Stich von P. Pontius.

der technischen Beherrschung fast feinere Variante des Elfenbeinkruzifixes, die ich nicht anstehe für Petel in Anspruch zu nehmen, besitzt der Dom zu Augsburg (erste Kapelle im Chorumgange links).

Abb. 129. Georg Petel. Christophorus.
Augsburg, Moritzkirche.

Sehr nachdrücklich wird ferner Petels Zusammenhang mit Rubens in einer durch moderne Bemalung schwer entstellten Holzfigur des Christophorus in St. Moritz zu Augsburg (Abb. 129) belegt, deren Entwurf, mit einer alten Aufschrift versehen, sich in der Universitätssammlung von Göttingen erhalten hat (Abb. 130). Allein schon der

Brauch, plastische Arbeiten in Zeichnungen zu konzipieren, muß auffallen und an den oben erörterten Fall bei Quellinus erinnern. Zudem trägt der Entwurf in der Behandlung des Rotstifts unverkennbar flämischen Charakter, abgesehen davon, daß das Motiv der kolossalen, nach vorne gedrehten Schulter, auf der das Kind sitzt, unmittelbar dem Christophorus auf den Außenflügeln von Rubens' Kreuzabnahme in der Antwerpener Kathe-

Abb. 130. Georg Petel. Christophorus.
Zeichnung. Göttingen, Universität.

drale entlehnt ist. Im übrigen konnte Petel freilich mit dieser ganz einseitig ponderierten, durchaus malerisch gedachten Figur nichts anfangen, und was er nun selbständig erfand, stellt ein dem historisch unterscheidenden Auge höchst merkwürdiges Stilgemisch dar, dessen charakterloses Wesen wir weniger der Unfähigkeit des Bildhauers selbst als der

allgemeinen Verlegenheit einer stilistischen Übergangszeit zur Last legen möchten. Das Kind mit seinen Ringellocken und den vollsaftigen, energisch bewegten Gliedern — besonders auf der Zeichnung — gehört der Geschmacksrichtung der Gerhard und Vries an, der knitterig aufgeblähte Mantel aber, der die Struktur des Körpers fast verschlingt — auch er auf der Zeichnung charaktervoller — führt uns noch viel weiter zurück, bis in die Zeit von Leinberger. Fügt man endlich hinzu, daß das von Rubens entlehnte Motiv namentlich durch die mit dem Teller nach innen eingestützte Hand sowie überhaupt durch recht kümmerliches anatomisches Verständnis schwer verballhornt worden ist, so mag die ästhetische Geringwertigkeit des historisch interessanten Stückes genugsam eingeräumt sein.

Die Figur in der Moritzkirche dürfen wir übrigens zweifellos für die von Sandrart zugleich mit einem Sebastian und einem Florian in der Barfüßerkirche erwähnte ansprechen, wenigstens steht der Sebastian noch heute als ihr Gegenstück am Eingang des Chors, die dritte, augenscheinlich zugehörige Statue aber, ein Rochus, der im rechten Seitenschiff untergebracht ist, möchte von Sandrart wohl nur irrtümlich als Florian notiert worden sein. Alle drei Figuren sind neu gefaßt, was ihren ohnehin schon labilen Charakter noch weiter entstellt[1]).

Greift man endlich von der Plastik im eigentlichen Sinn weiter in das Gebiet der Dekoration über, so öffnet sich zunächst in den von Rubens entworfenen Altären ein bedeutender Ausblick, der freilich erst durch eine Spezialuntersuchung im einzelnen auszubeuten wäre. Zweifellos hat der Künstler in den meisten Fällen die architektonische und plastische Umrahmung, in denen seine Kultbilder aufgestellt wurden, selber entworfen; wir erfahren dies nicht nur durch Äußerungen in seinen Briefen, wie z. B. bei Gelegenheit der Altäre für Neuburg a. D., sondern auch aus Zeichnungen und Skizzen, von welch letzteren hier nur an die wenig bekannte der ehemaligen Sammlung de Ridder in Cronberg (früher beim König der Belgier) erinnert sei.

Der fast ausschließlich architektonische Charakter dieser Arbeiten verquickt sich höchst eigenartig mit plastischen Erfindungen in den Festdekorationen, die Rubens 1634 für den Einzug des Kardinalinfanten entwarf. Wenn auch gerade die skulpierten Teile dieser pomphaften Tore und Kulissen unwiederbringlich verloren scheinen, obgleich sie zum Teil aus Stein waren, so berichten doch die Skizzen des Meisters und besonders das genau orientierende Stichwerk van Thuldens über den Charakter und die Art ihrer Verwendung hinlänglich genug, um den gewaltigen Eindruck begreiflich zu machen, den sie in der zeitgenössischen Bildhauerei hinterließen. Diesen Einfluß näher zu kennzeichnen, wäre eine Hauptaufgabe von Henry Rousseaus Geschichte der belgischen Plastik im 17. und 18. Jahrhundert gewesen; sein Werk bleibt uns jedoch auch hier, wie in allen übrigen Problemen, die der Stoff bot, jeglichen Aufschluß schuldig, obgleich sich bei einem Überblick auf den weiteren Verlauf der belgischen Plastik die Erkenntnis beinahe aufdrängt, daß jene Dekorationen von Rubens oder vielmehr das ungeheuerliche Mißverständnis, mit dem sie als maßgebend hingenommen und nachgeahmt wurden, geradezu

[1]) Die Verbringung der Figuren in die Moritzkirche steht jedenfalls im Zusammenhang mit dem protestantischen Kult, dem die Barfüßerkirche dient. Über ein weiteres beglaubigtes Werk des Petel von flämisch-barockem Charakter, einen Schmerzensmann im Augsburger Dom, vgl. Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg 1917, S. 36. Dort auch Abbildung.

verheerende Folgen hatte. Dem ephemeren Charakter eines prunkvollen Aufzuges angemessen, hatte Rubens einen Überschwang an Formen und Bildern aufgeboten, der die Schaulust des Vorbeiziehenden nach stofflicher und dekorativer Hinsicht in gleicher Weise entzücken mußte. Gewiß aber dachte er nicht daran, diese freie, phantastische Verbindung und Vermischung von Architektur, Malerei und Plastik, von Dekorationsstücken, Kandelabern, Vasen, Festons und Palmen, namentlich aber das krude, fast täuschend naturalistische Hervortreten der Plastik als Norm für die Bildhauerkunst aufzustellen, da er ja sonst ausdrücklich auf die naturgemäße Trennung der verschiedenen Kunstgattungen drang. Dennoch gaben gerade jene Dekorationen den Anstoß zu den verhängnisvollen Verirrungen der späteren belgischen Plastik, für die selbst eine Zeit wie die unsere mit ihrem grenzenlosen „tout comprendre" dem Barock gegenüber noch keine ästhetische Motivierung hat finden können: wir meinen die Verwendung plastischer Gruppen mit landschaftlicher Umgebung als Stützen der Kanzeln oder das distanzlose Auftreten höchst naturalistischer Figuren in skrupelloser Gleichstellung mit Ornamenten und Architekturteilen, wie sie vor allem an den pomphaften Beicht- und Chorstühlen der belgischen Kirchen anzutreffen sind. Die Verbruggen, Verhaegen und so viele andere glaubten sich hier auf die unwidersprechliche Autorität von Rubens berufen zu können, übersahen jedoch, für welchen besonderen Anlaß der Meister diese überschwengliche Ausdrucksweise als adäquat erachtet hatte und wie ihre verallgemeinernde Nachahmung den geistvollen Prunk jener Gelegenheitsschöpfungen entstellend ins Banale und Sinnwidrige hinabzog.

Abb. 131. Frans Duquesnoy. Silen mit Putten.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Personen= und Sachverzeichnis

Abel, 78
Abrahams Opfer, Berlin, Garbaty, 92, 94
Albertina, 101
Achilles-Zyklus, 14
Adam und Eva, Haag, 132
Amazonenschlacht, München, 10, 36, 132
Ambrosius, Wien, 16, 18
Amor mit Bogen, Schleißheim, 101, 115
Amor mit Bogen, Parmaggianino, Wien 101
Anbetung der Könige, Madrid, 8, 55, 63, 69, 72, 82, 94, 116
Antwerpen, 16, 62, 132
Mecheln, 16
Andreas, 202
Andromeda, Berlin, 16, 22, 132, 142.
Antonius, Tod des, 103.
Apostel, Madrid, 6, 36, 49
Rom. Rospiglioso, 153
Aretino Pietro, 152
Auferstehung, Antwerpen, 88, 92
Augustinus mit Auferstandenem u. Mad., 103
Augustus, 189

Baburen Dirck, 189
Bacchanal, Berlin 12, 164
München 12, 16, 165, 192
Bauernschlägerei, 22
Bauerntanz, Madrid, 22
Bavo, Bekehrung des Gent, 16
Begegnung des Auferstandenen mit seiner Mutter, 101
Bergamo, Weibliche Studie, 47
Bergh, Graf van den, Boston, 28
Beschneidung, Genua, 6, 45, 47, 49, 51
Beweinung, Rom, 6
Wien, 107, 154
Antwerpen, 154
Bloemart A., 62, 184, 190
Boeckhorst, Jan, 144, 167, 181
Bologna, Judith, 132
Borghese Scipio, 45
Bosch Huys ten, 190
Brant Isabella, 24, 135
Breughel, 22, 60, 63, 107
Breviar, 88
Bronckhorst, 86
Bueckelaer, 117
Bye Jakob de, 116

Cäcilie, Berlin, 22
Caligula, 189
Caravaggio, 6, 53, 55, 56, 62—66, 73, 75, 77, 106, 189
Caritas Pommersfelden, 110, 124
Caritas Romana, s. Cimon
Carracci 62
Cäsar Julius, 184, 187, 188
Christ à la paille, Antwerpen, 12
Christi Gefangennahme, Stockholm, 39
Christophorus Petel, Augsburg, 208
Christus am Kreuz, Stich, 207
Christus in Emmaus, 77

Christus mit reuigen Sündern, München, 108
Cimon und Pero, Amsterdam, 85
Petersburg, 81, 98, 197
Cimon und Efigenia, Wien, 9
Claudius, 189
Cornelisz, 189
Correggio, 6, 43, 45, 51, 104
Coup de lance, Antwerpen, 12

Damenbildnis, London, 54
Verona, 54
David mit dem Bären, Stich, 41
David und Goliath, 101
Decius Mus, Wien, 10, 12, 165, 188, 192
Dejanira, Sanssouci, 99
Diana, Rückkehr von der Jagd, Dresden, 108
Disputa der Kirchenväter, Antwerpen, 38, 69, 73
Domitian, 190
Duquesnoy, 200—204
Dyck, 6, 10—14, 28, 35, 39, 53, 54, 86, 135, 138, 141, 163—168, 179—181, 192

Ecce homo, Petersburg, 105
Ehebrecherin, Brüssel, 107, 156
Electorum libri duo, 45, 188
Elsheimer, 65, 71, 75
Engelsturz, München, 16

Faydherbes, 195, 204, 207
Floris, Frans, 62, 118, 187
Flucht nach Ägypten, Kassel, 9, 115, 124
Fourment Helene, 20, 24
Bildnisse, 21, 24, 142—146, 153, 180
Franz hl., Kommunion, Antwerpen, 16, 18
Früchtekranz, München, 9, 104

Galle, 8, 45, 75
Ganymed, Wien, 79
Geißblattlaube, 6, 24, 96, 99, 122, 152
Genova palazzi di, 33
Georg, Dresden, 45
Madrid, 51
Gerhard Hubert, 206, 210
Gevaertius, 200, 202
Goes Hugo van, 122
Goltzius, 8, 179, 186, 187, 189
Grablegung, Rom, 35, 45, 47, 51
Grazien, Wien, 132, 142
Grimaldi Maria, 53
Guarini, 184

Hl. Familie mit Korbwiege, Florenz, 110, 158
Hl. Familie mit Korbwiege, Genua, 158
Hl. Familie mit Korbwiege, Stich, 162
Hl. Familie, London, 109
Hl. Familie, Stich, Vorsterman, 110
Hl. Familie, Madrid, 162
Hl. Familie mit hl. Franz, Windsor, 162
Hl. Familie mit hl. Franz, New York, 163
Heinrich IV., 14, 18

Helena, Grasse, 36, 60
Herkules und Dejanira, Genua, 41
Herkules mit dem nemäischen Löwen, Sanssouci, 41, 49
Herkules trunkener, Dresden, 110, 155, 157
Herkules trunkener, Zeichnung, 193
Hero und Leander, Dresden, 35, 36
Hieronymus, Dresden, 104
Himmelfahrt, Wien, 94
Himmelfahrt der Seligen, Erlangen, 178
Hiob, Triptychon, 94, 99
Hippolytos, 79
Höllensturz, 10, 49, 79, 132, 169—181
Honthorst, 190
Horst, 95

Jakobus, 202
Janssens Abraham, 122, 187
Jesuitenkirche, Skizzen, 12, 14
Jesusknabe mit Gespielen, Wien, 9, 104, 153
Ildefonso, Altar, Wien, 18, 53
Imperatorenbildnisse, 182
Jordaens, 6, 180, 190
Judith, Bologna, 132
Judith, Braunschweig, 108, 132
Judith, Elsheimer, 75
Judith, Veronese, Genua, 75
Judith, 8, 75, 92
Judith-Zyklus, Mantua, 36, 55
Jüngstes Gericht, Kopie, Dresden, 179
Jüngstes Gericht, München, 10, 38, 88, 90, 169—181
Juno und Argus, Köln, 8, 76, 79, 156
Jupiter und Kallisto, Kassel, 8, 97, 110
Ixion, Paris, 9

Kardinalinfant, Dekorationen zum Einzug, 18, 210
Karl I., 18, 56
Karl V., 28
Katharina Verlobung, Philadelphia, 105
Kekrops Töchter, Wien, 9, 123
Key, A. Th., 137
Kirmes, Paris, 22
Knabenbild, Rochusberg, 137
Knabe mit Gans, 104
Krafft, 95
Kreuzabnahme, Antwerpen, 8, 49, 55, 79, 80, 88, 96, 123—128, 209
Kreuzaufrichtung, Antwerpen, 8, 49, 55, 73, 79, 82, 88, 101, 111, 118, 123—128, 156
Kreuzigung, Düsseldorf, 73
Kreuzschleppung, Brüssel, 18

Landschaft, 28, 153, 157, 173
Laokoon, Zeichnung, 193
Lazarus' Auferweckung, Berlin, 11
Lazarus' Auferweckung, Turin, 94
Leda, Dresden, 43
Lerma, Herzog von, Reiterbildnis, 6, 53, 138
Leukippus' Töchter, München, 11, 110
Leonardo, 46, 98
Lisse, D., 184
Livins Martyrium, Brüssel, 18
Loo Frans, 203
Lot, Schwerin, 74, 81, 104
Lots Flucht, Paris, 16
Löwenjagd, München, 10, 12, 140
Luxembourg, Palais, 18
Lykomedes Töchter und Achill, Madrid, 165

Mädchenbildnis, Dresden, 142
Mädchenbildnis, Nieuwenrode, 142
Madonna mit hl. Franz, Lille, 103
Madonna mit Heiligen, Kassel, 12
Madonna mit 6 Heiligen, Rubens Grabkapelle, 18
Madonna, von Heiligen verehrt, Antwerpen, 16
Madonna mit Lamm, Florenz, 109
Madonna mit 14 Nothelfern, 16
Madonna mit Taube, 109
Madonna mit Nähkorb, Sanssouci, 9, 110, 153
Mariä Himmelfahrt, Antwerpen, 16
Märtyrer, 51
Matham, 197
Mauritshuis, 202
Mechaniker, Bildnis, 6, 32, 52, 136
Medici, Maria, 12, 28, 54, 130, 135
Medici-Zyklus, 14, 160
Michelangelo, 6, 11, 38, 39, 43, 49, 60, 79, 84, 88, 196
Mierevelt, 190
Missio Mappae, 46
Mor A., 24, 117, 137
Moreelse, 187
Moretus-Epitaph, Antwerpen, 8, 88
Moretus, 154

Neptun und Amphitrite, Berlin, 9
Nero, 187
Nikodemus, Brüssel, 105
Nilpferdjagd, Augsburg, 10, 140
Noort, Adam, 6

Ophovius, Michael, 202
Orethya, Wien, 11, 79, 132
Otho, 190

Paneels, 41, 193
Parmeggianino, Wien, 101
Pasce oves, London, 107
Pastor Fido, 184, 190
Paulus, München, 104
Pauli Bekehrung, Berlin, 10, 79, 90
Pauli Bekehrung, München, 49
Pausias, London, 96, 99
Petel, Georg, 204—209
Petrus, München, 104
Petrus, Schlüsselübergabe, New York, 107, 125
Petrus, Statuette, 198
Philipp IV., 18, 22, 28, 56
Pietà, Wien, 108, 124
Poelemburg, C., 184
Pontius, 99, 207
Pourbus, Frans, 53, 55, 137
Prometheus, Oldenburg, 101
Puhlmann, 183, 185

Quellinus, A., 85, 197, 200
Quellinus, E., 200, 202

Raphael, 6, 9, 36, 38, 60, 69, 88, 104, 109, 110, 116, 122
Raphael-Bottega, 118
Reichel, Hans, 206
Rogiers, 195
Romano, Giulio, 41, 86, 151
Rothschild, A., 18, 21, 153
Rothschild, Gustav, 142
Rubens, Albert und Nikolaus, Bildnis, Wien, 24
Rubens, Jan, 6
Rubens, Philipp, 36, 45, 52, 188, 195
Rudolf II., 43
Ruzzola, Domingo, München, 138

Saftleben, H., 184
Sanherib, München, 10
Schoonjans, 196
Sebastian, Berlin, 9,122
Seghers, 190
Seneca, München, 8, 81, 154
Silen, Wien, 86
Silenzug, London, 16, 108
Simson, 82, 97, 109, 124, 135

Simson mit dem Löwen, 202
Simson und Delila, A. Quellinus, 86, 195, 197
Simson, Tintoretto, 83, 85
Snyders, 6
Sophonisbe, Sanssouci, 106
Soutman, 74, 193
Spanien, Aufenthalt, 33, 36, 56
Spinola, Ambrogio, Bildnis, 24
Spinola, Agostino, 34, 53
Spinola, Brigitte, 34, 53
Sprangher, 8, 74
Stephanus, Valenciennes, 16
Stifterbilder, Mantua, 6, 37, 38, 52, 138
Sultan, Elsheimer, 74
Susanne, Madrid, 8, 72, 152
Susanne, Rom, 35, 55, 66
Susanne, Stockholm, 9, 98
Suyderhoef, 169
Swanenburg, 76

Taufe, Antwerpen, 6, 37, 39, 60, 150
Terbruggen, 188
Theologe, Bildnis, Schweden, 141
Therese hl., vor Christus, 107
Thomas Ungläubiger, Antwerpen 107, 115, 124
Thomyris, Paris, 135
Thulden, Bildnis, München, 24
Thulden, Stichwerk, 210
Tiberius, 190
Tintoretto, 36, 39, 41, 75, 83
Titus, 189
Tityos, Zeichnung, Windsor, 79
Tizian, 18, 37, 53, 94, 101, 105, 106, 138, 183
Triumph des Abendmahls, 12
Tugendheld, Dresden, 152, 155—158
Tugendheld, München, 8, 100, 123, 155—158.

Ursula, Sk., Brüssel, 14

Vaenius, Otto, 114
Valckert, 189
Veen, Otto, 6, 38, 62, 63, 137
Venedig, Aufenthalt, 36
Venus, Amor, Bacchus und Ceres, Kassel, 98
Venus frierende, Antwerpen, 98, 101
Venus, Liebesgötter säugend, 98, 110, 124
Venus, Toilette der, Wien, 100, 123
Verhaecht, 6
Verklärung, Nancy, 6, 37, 45, 49, 60
Verkündigung, Wien, 8, 91, 94, 125
Vermoelen, Porträt, Wien, 24
Veronese, 75, 101
Verspottung, Grasse, 49
Vespasian, 190
Vier Evangelisten, Sanssouci, 104
Vier Götter, Kassel, 8, 104
Vier Weltströme, Wien, 9
Vinckenborch, 190
Vitellius, 186
Voet, 81, 135
Volterra, 88
Vorsterman, 95, 100, 110, 159
Vos, 8, 38, 62, 110, 113, 138
Vries, 206, 210

Weg zum Markt, Madrid, 31
Weibliche Studie, Bergamo, 47
Weibliche Studie, Stuttgart, 37
Whitehall, Deckenbilder, 14, 18
Wildschweinjagd, Dresden, 10, 31
Wildschweinjagd, Marseille, 10
Wolfsjagd, New York, 10
Wowerius, 76
Wunderbarer Fischzug, Mecheln, 16, 74
Wunder der hl. Walpurga, 74

Zinsgroschen, Berlin, Koppel, 9, 106
Zuccaro, 50, 63

Städteverzeichnis

Amsterdam:
Cimon und Pero, 85
Antwerpen:
Anbetung, 16, 62 132,
Aufenthalt, 116
Auferstehung, 88, 92
Beweinung, 154
Coup de lance, 12
Christ à la paille, 12
Disputa, 38, 69, 73
Franz hl., Kommunion, 16, 18
Kreuzabnahme, 8, 49, 55, 79, 80, 88, 96, 123—128, 209
Kreuzaufrichtung, 8, 49, 55, 73, 79—82, 88, 101, 111, 118, 123—128, 156
Madonna, von Heiligen verehrt, 16
Mariä Himmelfahrt, 16
Moretus-Epitaph, 8, 88
Taufe, 6, 37, 39, 60, 150
Thomas, ungläubiger, 107, 115, 124
Venus frierende, 98, 101
Augsburg:
Nilpferdjagd, 10, 140
Christophorus von Petel, 208

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum:
Bacchanal, 12, 164
Andromeda, 6, 22, 132, 142
Cäcilie, 22
Decius, Folge Sk. 14
Einnahme von Paris, 12
Isabella Brant, 24, 135
Jesus mit Gespielen, 153
Lazarus' Auferweckung, 11
Madonna mit 14 Nothelfern, 16
Matthäus v. Caravaggio, 106
Neptun und Amphitrite, 9
Pauli Bekehrung, 9, 79, 90
Sebastian, 9, 122
Simson und Delila v. Quellinus, 86, 195
Garbaty, Abrahams Opfer, 92, 94
Koppel, Zinsgroschen, 9, 106

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum:
Kunsthandel, Mechaniker, Bildnis, 6, 52, 136
Boston, Bergh Graf v. d., Bildnis, 28
Braunschweig, Judith, 108, 132

Dresden:
Dianas Rückkehr von der Jagd, 108
Georg hl., 45
Herkules, trunkener, 110, 155, 157, 193
Hero und Leander, 35, 36
Hieronymus, 104
Jüngstes Gericht, 179
Leda, 43
Mädchenbildnis, 142
Tugendheld, 152, 155—158
Venus und Adonis, 148
Wildschweinjagd, 10
Dulwich:
Fourment Helene, Bildnis, 145
Jesuitenkirche Sk., 14
Düsseldorf:
Venus und Adonis, 8, 73, 148, 155
Kreuzigung, 73

Erlangen:
Himmelfahrt der Seligen, 178

Florenz:
Pitti, hl. Familie mit Korbwiege, 110, 158
Madonna mit Lamm, 109
Uffizien, Maria Medici, Bildnis, 12

Gent, Bavo Bekehrung, 16
Genua:
Beschneidung, 6, 45, 47, 49, 51
Hl. Familie mit Korbwiege, 158
Herkules und Dejanira, 41
Gotha, Jesuitenkirche Sk. 14

Grasse, Gemälde f. S. Croce, 36,49
Helena, 36, 60
Verspottung, 49

Haag, Adam und Eva, 132

Kassel:
Flucht nach Ägypten, 9, 115, 124
Jupiter und Kallisto, 8, 97, 110
Madonna mit Heiligen, 12
Venus, Amor, Bacchus und Ceres, 98
Vier Götter, 8, 114
Köln, Juno und Argus, 8, 76, 79, 156

Lille, Madonna mit hl. Franz, 103

Madrid: Akademie:
Augustin mit Auferstandenem und Madonna, 103
Susanne, 8, 72, 152
b. Herzog v. Alba:
Christus in Emmaus, 77
Prado:
Anbetung der Könige, 8, 55, 63, 69, 72, 82, 94, 116
Apostel, 6, 36, 49
Bauerntanz, 22
Hl. Georg, 51
Hl. Familie, 162
Lykodemes Töchter, 165
Maria von Medici, Bildnis, 28
Weg zum Markt, 31
Mantua:
Jesuitenkirche, 124
Judith-Zyklus, 36, 55
Schönheitsgalerie, 53, 55
Stifterbilder, 6, 37, 38, 52, 138
Marseille:
Wildschweinjagd, 10, 31
Mecheln:
Wunderbarer Fischzug, 16 174
Anbetung, 16

München:
Amazonenschlacht, 10, 36, 132
Bacchanal, 12, 16, 165, 192
Christus mit reuigen Sündern, 108
Decius-Folge, 14
Engelsturz, 16
Früchtekranz, 9, 104
Geißblattlaube, 6, 24, 96, 99, 122, 152
Höllensturz, 10, 49, 79, 132, 169—181
Jüngstes Gericht, 10, 38, 88, 90, 169, 181
Leukippus' Raub der Töchter, 11, 110
Löwenjagd, 10, 12, 140
Medici-Zyklus, 14
Paulus, 104
Pauli Bekehrung, 49
Petrus, 104
Ruzzola, im Bes. von Dr. Anschütz, 138
Sanherib, 10
Seneca, 8, 81, 154
Simson, 135
Thulden, Bildnis, 24
Tugendheld, 8, 100, 123, 155—158

Nancy:
Verklärung, 6, 37, 45, 49, 60
New York:
Wolfsjagd, 10
Hl. Familie mit Franz, 163
Schlüsselübergabe, 107, 125
Nieuwenrode, Mädchenbildnis, 142

Oldenburg:
Prometheus, 79, 101

Paris:
Jesuitenkirche Sk., 14
Ixion, 9
Lots Flucht, 16
Kirmes, 22
Thomyres, 135
Petersburg, Akademie:
Ecce homo, 105

Eremitage:
Cimon und Pero, 81, 98, 197
Venus und Adonis, 148
Philadelphia:
Katharinas Verlobung, 105
Pommersfelden:
Caritas, 110, 124

Rom:
Borghese, Beweinung, 6
Grablegung, 35, 45, 47, 51
Susanne, 35, 55, 66
Chiesa Nuova, 8, 35, 45, 47, 50, 62, 66, 69, 124
Rospiglioso, Apostel, 153
S. Croce, 6, 38

Sanssouci:
Madonna mit dem Nähkorb, 9, 110, 153
Herkules mit dem nemäischen Löwen, 41, 49
Nessus und Dejanira, 99
Sophonisbe, 106
Vier Evangelisten, 104
Schleißheim:
Amor mit Bogen, 101, 115
Schwerin:
Lot, 74, 81, 98, 104
Stockholm:
Susanne, 9, 98
Christi Gefangenahme, 39

Stuttgart:
Weibliche Studie, 37

Valenciennes:
Stephanus, 16

Wien:
Albertina:
Abrahams Opfer, 101
Petrus, Statuette, 191
Wunder der hl. Walpurga, 74

Akademie:
Grazien, 132, 142
Himmelfahrt, 94
Orethya, 11, 79, 132
Silen schlafender, 86

Liechtenstein-Galerie:
Beweinung, 107, 154
Decius Mus, 10, 12, 165, 188, 192
Kekrops Töchter, 9, 123
Rubens Söhne, Bildnis, 24
Vermoelen, Bildnis, 24
Toilette der Venus, 100, 123

Schwarzenberg-Galerie:
Ganymed, 79

Staatsmuseum:
Ambrosiusbild, 16, 18
Amor mit dem Bogen von Parmeggianino, 101
Cimon und Efigenia, 9
Jesuitenkirche, Sk., 14
Ildefonso-Altar, 18, 53
Jesuskind mit Gespielen, 9, 104, 153
Pietà, 108, 124
Verkündigung, 8, 91, 94, 125
Vier Weltströme, 9
Windsor:
Hl. Familie mit hl. Franz, 162
Tityos, Zeichnung, 79

Verzeichnis der Abbildungen

Flämische Malerei

1. Maria, von Engeln verehrt. Rom, Chiesa Nuova.
2. Der hl. Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
3. Nilpferdjagd. Augsburg, Galerie.
4. Pauli Bekehrung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
5. Die Geschichte der Maria von Medici. Paris, Louvre. Der Friedensschluß.
6. Die letzte Kommunion des hl. Franz von Assisi. Antwerpen, Museum.
7. Maria mit dem Kind und Heilige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
8. Helene Fourment mit ihren Kindern. Paris, Louvre.
9. Andromeda. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
10. Das Bad der Nymphen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
11. Die hl. Cäcilie. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
12. Albert und Nikolaus Rubens. Wien, Liechtenstein-Galerie.
13. Der Liebesgarten. Madrid, Prado-Museum.
14. Der Schiffbruch des Äneas. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
15. Ein Turnier vor den Gräben eines Schlosses. Paris, Louvre.
16. Landschaft bei Sonnenuntergang. London, Nationalgalerie.

Rubens in Italien

17. Weiblicher Studienkopf. Stuttgart, Galerie.
18. Gefangennahme Christi. Stockholm, v. Tamm.
19. Kopie nach Rubens. Herkules mit dem nemäischen Löwen. Sanssouci, Gemäldegalerie.
20. David mit dem Bären. Stich von Paneels.
21. Leda (nach Michelangelo). Dresden, Gemäldegalerie.
22. Zeichnung nach einem antiken Relief. (Detail.) Stich von C. Galle.
23. Weibliche Studie. Bergamo. Accademia Carrara.
24. Skizze zu einem Märtyrer. Früher Berlin, Dr. James Simon.
25. Damenbildnis. London, Frau Alfred Morrison.

Die Nachwirkung Italiens auf Rubens

26. Die Disputa der Kirchenväter. Stich von Snyders. Antwerpen, St. Paul.
27. Die Anbetung der Könige. Madrid. Prado-Museum.
28. Elsheimer, Der Sultan. Nach einer Zeichnung von Rubens. Gestochen von Soutman.
29. Die Kreuzaufrichtung. Antwerpen, Kathedrale.
30. Nachzeichnung nach Rubens. Das Wunder der hl. Walpurga. Wien, Albertina.
31. Der wunderbare Fischzug. Stich von Soutman.
32. Loth und seine Töchter. Schwerin, Museum.
33. B. Sprangher, Loth und seine Töchter. Stich von Jan Muller.
34. Judith und Holofernes. Stich von C. Galle.
35. Juno und Argus. Köln, Museum Wallraf-Richartz.
36. Ganymed. Wien, Fürst Schwarzenberg.
37. Christus und die Jünger in Emmaus. Madrid, Herzog von Alba. Stich von Swanenburg.
38. Kain und Abel. Anonymer Stich.
39. Der Tod des Hippolytos. Stich von Earlom.
40. Michelangelo, Tityos. Zeichnung. Windsor, Royal Library.
41. Der Tod des Seneca. München, Alte Pinakothek. Stich von A. Voet.
42. Cimon und Pero. Petersburg, Eremitage.
43. Tintoretto, Simson und Delila. London, Herzog von Westminster.
44. Silen. Wien, Akademie.
45. Die Kreuzabnahme. Antwerpen, Kathedrale.
46. Die Auferstehung Christi. Antwerpen, Kathedrale. Stich von S. a Bolswert.
47. Die Auferstehung Christi. Aus dem Brevier von 1614. Stich von C. Galle.
48. Hiob und seine Freunde. Stich von J. L. Krafft.
49. Hiob, von Dämonen gepeinigt. Stich von L. Vorsterman.
50. Pausias und Glycera. London, Herzog von Westminster.
51. Die Geißblattlaube. München, Alte Pinakothek.
52. Jupiter und Kallisto. Kassel, Galerie.
53. Venus säugt Liebesgötter. Stich von C. Galle.
54. Susanne und die Alten. Stich von C. Pontius.
55. Nessus und Dejanira. Schulausführung. Sanssousi, Gemäldegalerie.
56. Susanne und die Alten. Stich von Vorsterman.
57. Toilette der Venus. Wien, Lichtenstein-Galerie.
58. David und Goliath. Stich von Muxel.
59. Parmaggianino. Amor schnitzt den Bogen. Wien, Staatsmuseum.
60. Rubens, Kopie nach Parmaggianino. Schleißheim.
61. St. Franziskus vor der Madonna. Lille, Museum.
62. Maria vor dem Auferstandenen. Stich von F. von Panderen.
63. Verzückung der hl. Therese. Stich von Deroy.

64. Die vier Evangelisten. Sanssouci, Gemäldegalerie.
65. Der Zinsgroschen. Berlin, Sammlung Koppel.
66. Der Tod der Sophonisbe. Sanssouci, Gemäldegalerie.
67. Der kleine Jesus mit Johannes und zwei Engeln. Wien, Staatsmuseum.
68. Der ungläubige Thomas. Antwerpen, Museum.
69. Pietà. Wien, Staatsmuseum.
70. „Pasce oves". London, Wallace-Sammlung.
71. Madonna mit dem Lamm. Florenz, Galerie Pitti.
72. Madonna mit der Taube. Anonymer Stich.
73. Die heilige Familie. London, Wallace-Sammlung.
74. Madonna mit dem Nähkorb. Sanssouci, Gemäldegalerie.
75. Caritas. Pommersfelden, Graf Schönborn.

Judith

76. Judith. Bologna, Frau Maria Borghesane.
77. Judith. Braunschweig, Museum.

Rubens als Bildnismaler

78. Bildnis eines Mechanikers. Im Kunsthandel in Berlin.
79. Knabenbildnis. Rochusberg i. Westf., Herr Paalen.
80. Domingo a Jesu Maria Ruzzola. München, Dr. Anschütz.
81. Bildnis eines Theologen. Schweden, Privatbesitz.
82. Kopie nach Rubens, Mädchenbildnis. Dresden, Gemäldegalerie.
83. Mädchenbildnis. Nieuwenrode, Sammlung Onnes.
84. Helene Fourment. London, Dulwich College-Galerie.

Venus und Adonis

85. Venus und Adonis. Düsseldorf, Akademie.
86. Venus und Adonis, Rubens Werkstatt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
87. Venus und Adonis, Rubens Schule. Petersburg, Eremitage.

Repliken von Rubens'schen Gemälden

88. Die Krönung des Tugendhelden. Dresden, Gemäldegalerie.
89. Die Krönung des Tugendhelden. München, Alte Pinakothek.
90. Die hl. Familie mit der Korbwiege. Florenz, Pitti-Palast.
91. Die hl. Familie mit der Korbwiege. Genua, Sammlung Spinola.
92. Die hl. Familie. Stich von Schelte a Bolswert.
93. Die hl. Familie. Madrid, Prado-Museum.
94. Die hl. Familie. Stich von L. Vorsterman.
95. Die hl. Familie mit dem hl. Franz. Windsor, Kgl. Schloß.
96. Die hl. Familie mit dem hl. Franz. New York, Metropolitan-Museum.
97. Bacchanal. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
98. Der trunkene Silen. München, Alte Pinakothek.

Jan Boeckhorst und Rubens

99. Das Kleine Jüngste Gericht. München, Alte Pinakothek.
100. Das Kleine Jüngste Gericht. Oberer Teil.
101. Suyderhoef, Stich nach dem Kleinen Jüngsten Gericht.
102. Das Große Jüngste Gericht. München, Alte Pinakothek.
103. Das Jüngste Gericht. Rubens zugeschrieben, Dresden, Gemäldegalerie.
104. Rubens und Boeckhorst, Die Himmelfahrt der Seligen. Erlangen, Filialgalerie.

Niederländische Imperatorenbilder

105. Julius Cäsar. Sanssouci, Gemäldegalerie.
106. H. Goltzius, Kaiser Vitellius.
107. A. Janssen, Kaiser Nero.
108. P. Moreelse, Kaiser Galba.
109. H. Terbruggen, Kaiser Claudius.
110. W. van Valckert, Kaiser Caligula.
111. D. van Baburen, Kaiser Titus.
112. C. Cornelisz van Harlem, Kaiser Augustus.
113. G. Seghers, Kaiser Tiberius.
114. Unbekannter Meister, Kaiser Otho.
115. Unbekannter Meister, Kaiser Domitian.
116. M. Mirevelt, Kaiser Vespasian.

Plastik im Umkreis von Rubens

117. Artus Quellinus, Simson und Delila. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
118. Caritas Romana. Stich von Coukerken. Petersburg, Eremitage.
119. Simson und Delila. Stich von J. Matham.
120. Artus Quellinus. Simson und Delila. Brüssel, Museum.
121. Artus Quellinus. Petrus, Zeichnung. Wien, Albertina.
122. Artus Quellinus. Petrus. Brüssel, Museum.
123. Simson mit dem Löwen. Zeichnung. Amsterdam, Rijks-Museum.
124. Frans van Loo, Andreas. München, A. S. Drey.
125. Frans van Loo. Jakobus Maior. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
126. Petrus und Andreas. Mecheln, Notre Dame au delà de la Dyle.
127. Georg Petel, Christus am Kreuz. München, Nationalmuseum.
128. Christus am Kreuz. Stich von P. Pontius.
129. Georg Petel, Christophorus. Augsburg, Moritzkirche.
130. Georg Petel, Christophorus. Zeichnung. Göttingen, Universität.
131. Frans Duquesnoy, Silen mit Putten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Literaturverzeichnis

Baschet Armand, Gazette des beaux Arts, 1866.

Bode, Die letzte Schaffensperiode des Peter Paul Rubens in „Rembrandt und seine Zeitgenossen".

Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens.

Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandais.

Falck, Kunstmuseets Aarsskrifft.

Glück, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIII, 1915.

Haberditzel, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXX, 1911/12.

Hymans, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.

Mander Karel, Schilderboeck.

Michel, Histoire de la vie de P. P. Rubens.

de Piles, Vie de Rubens.

Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike.

Rooses, L'oeuvre de Rubens.

Rosenberg, Rubens, Stuttgart, 1906.

Ruelens, Codex Diplomaticus Rebenianus.

Sandrart, Die deutsche Akademie, 1675.

Voll, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1907.

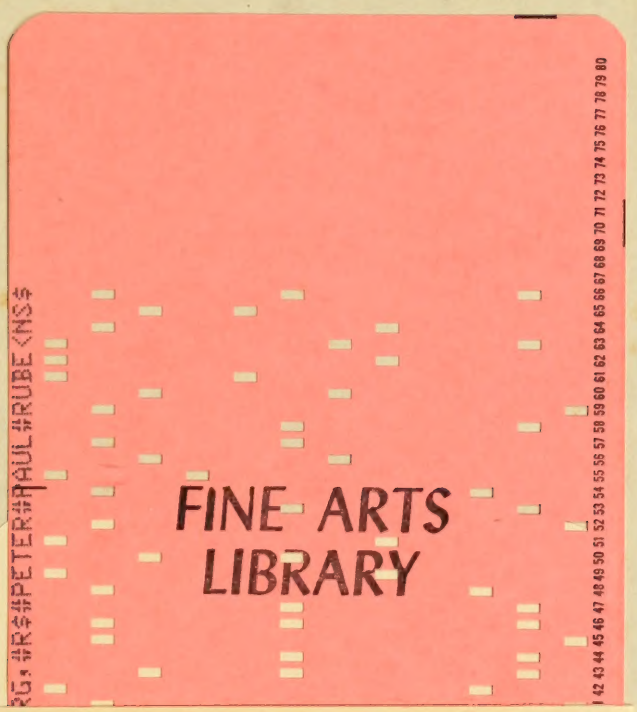
Woermann, Geschichte der Malerei.

University of British Columbia Library

DUE DATE

NOV 26 1975

DEC 1 RECD

ET-6 BP 74-453

667207